

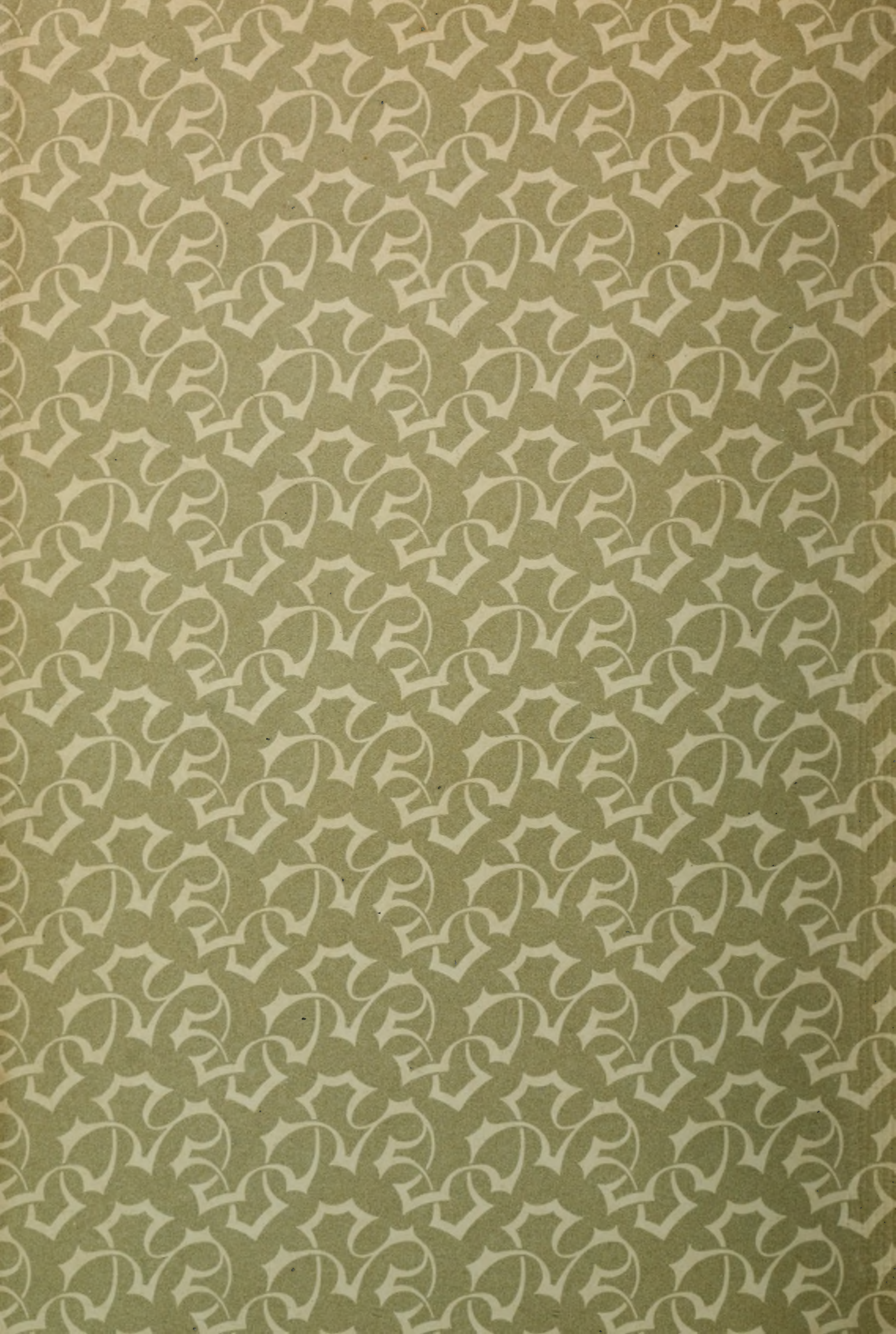
Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte

Band 1.

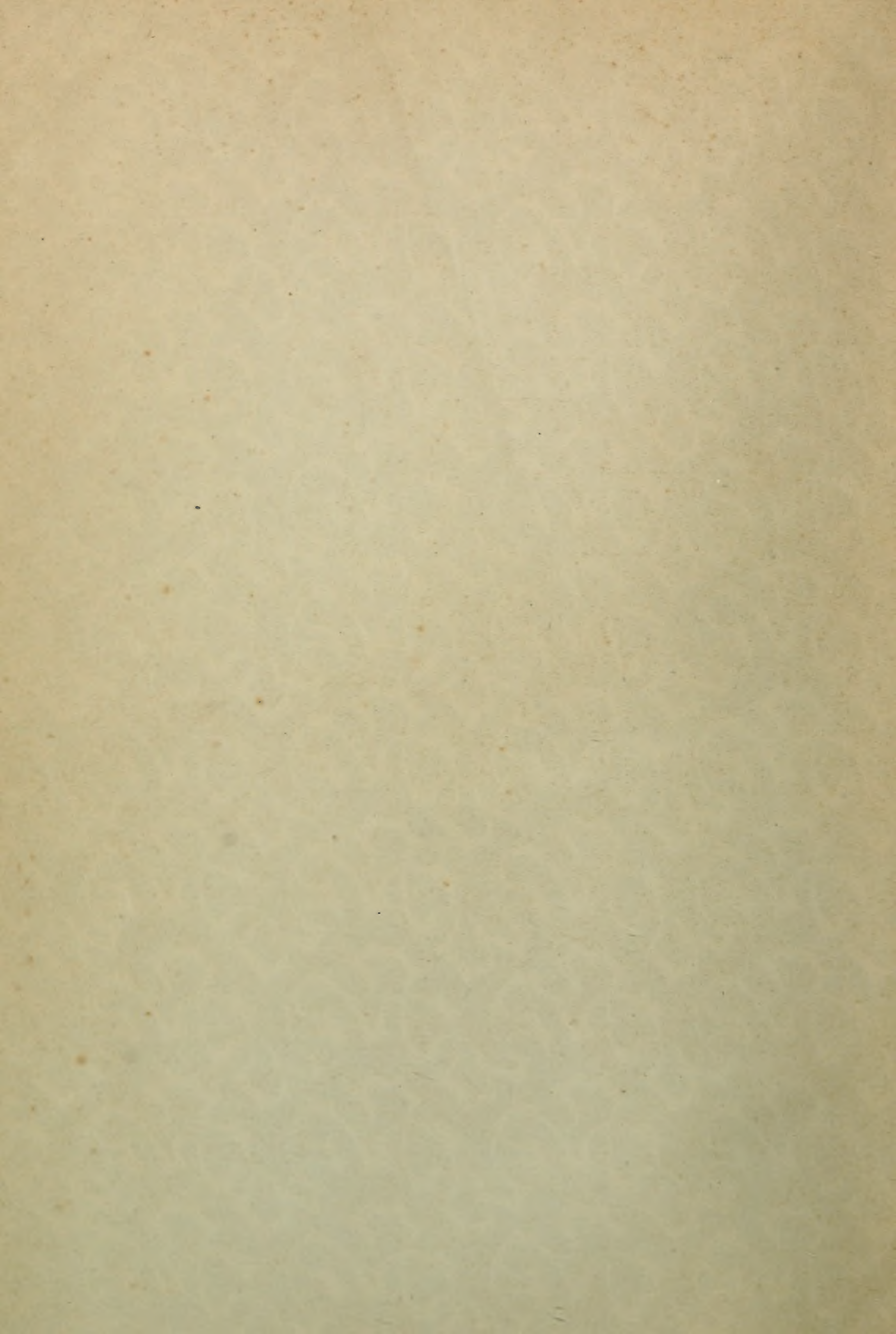
Von

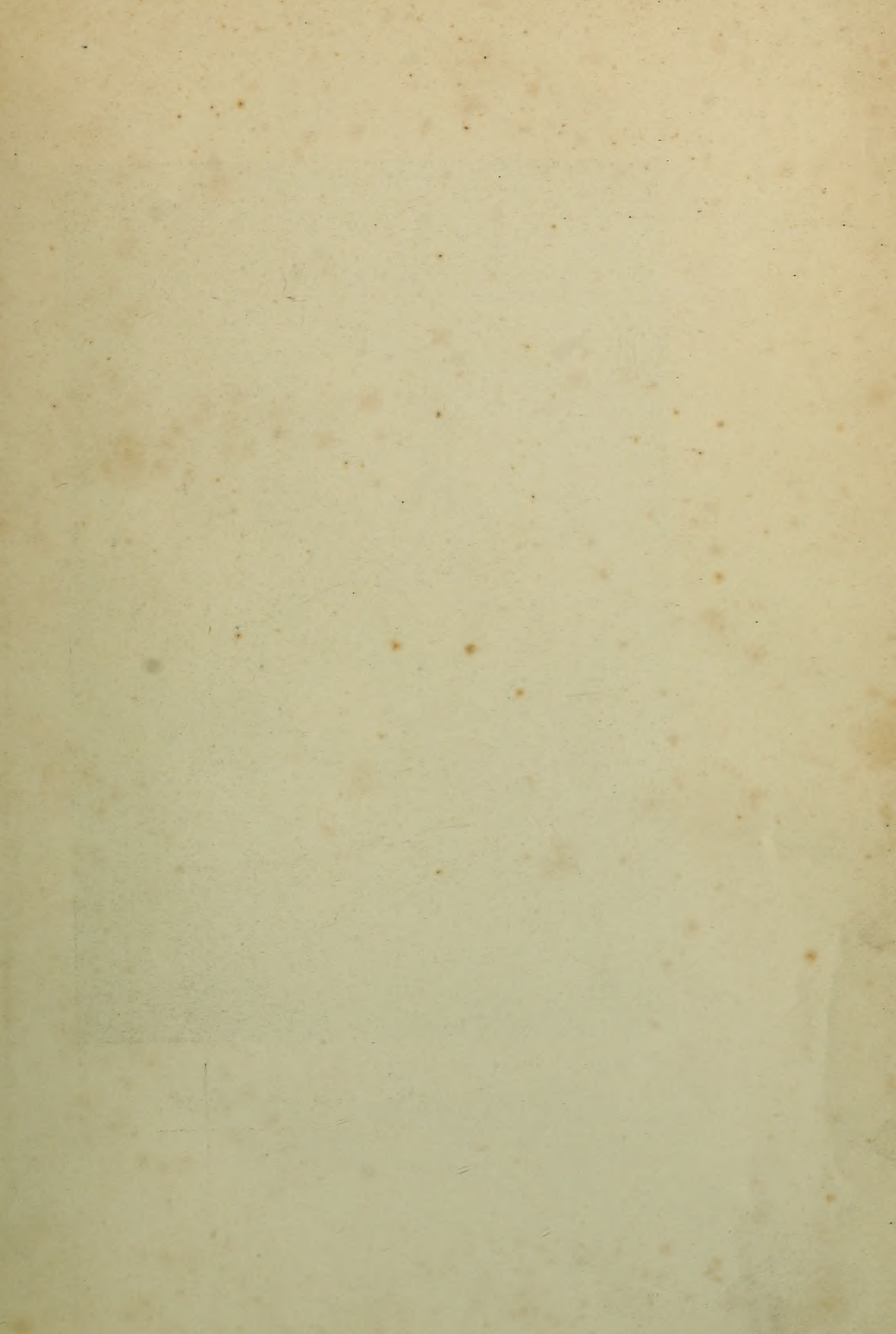
Prof. Hermann Ritter

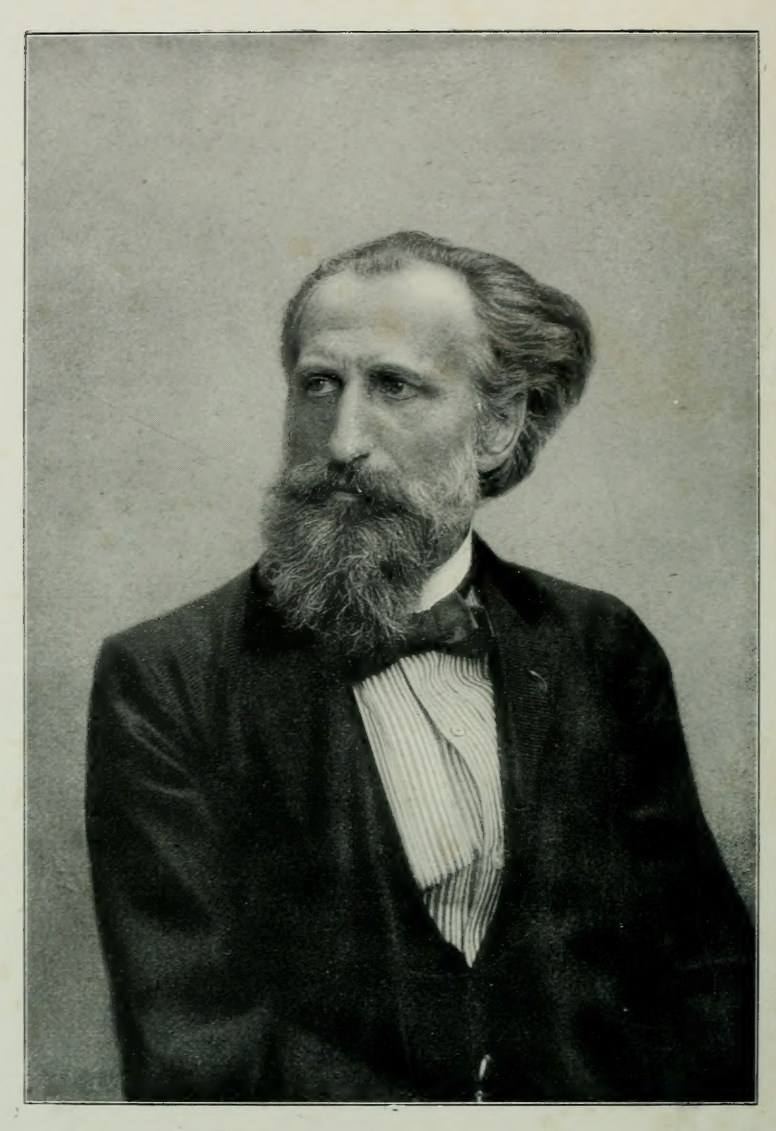
Verlag von •
Max Schmitz
• Leipzig - R.









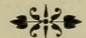


Prof. Hermann Ritter

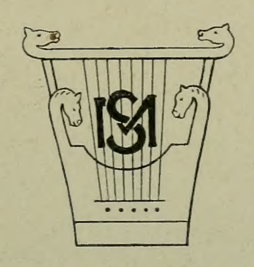
ALLGEMEINE ILLUSTRIERTE ENCYKLOPÄDIE DER MUSIKGESCHICHTE

VON

PROF. HERMANN RITTER
DOCENT DER MUSIKGESCHICHTE AN DER KÖNIGLICHEN MUSIKSCHULE IN WÜRZBURG



ERSTER BAND



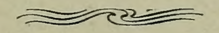
VERLAGSBUCHHANDLUNG VON MAX SCHMITZ IN LEIPZIG-R.

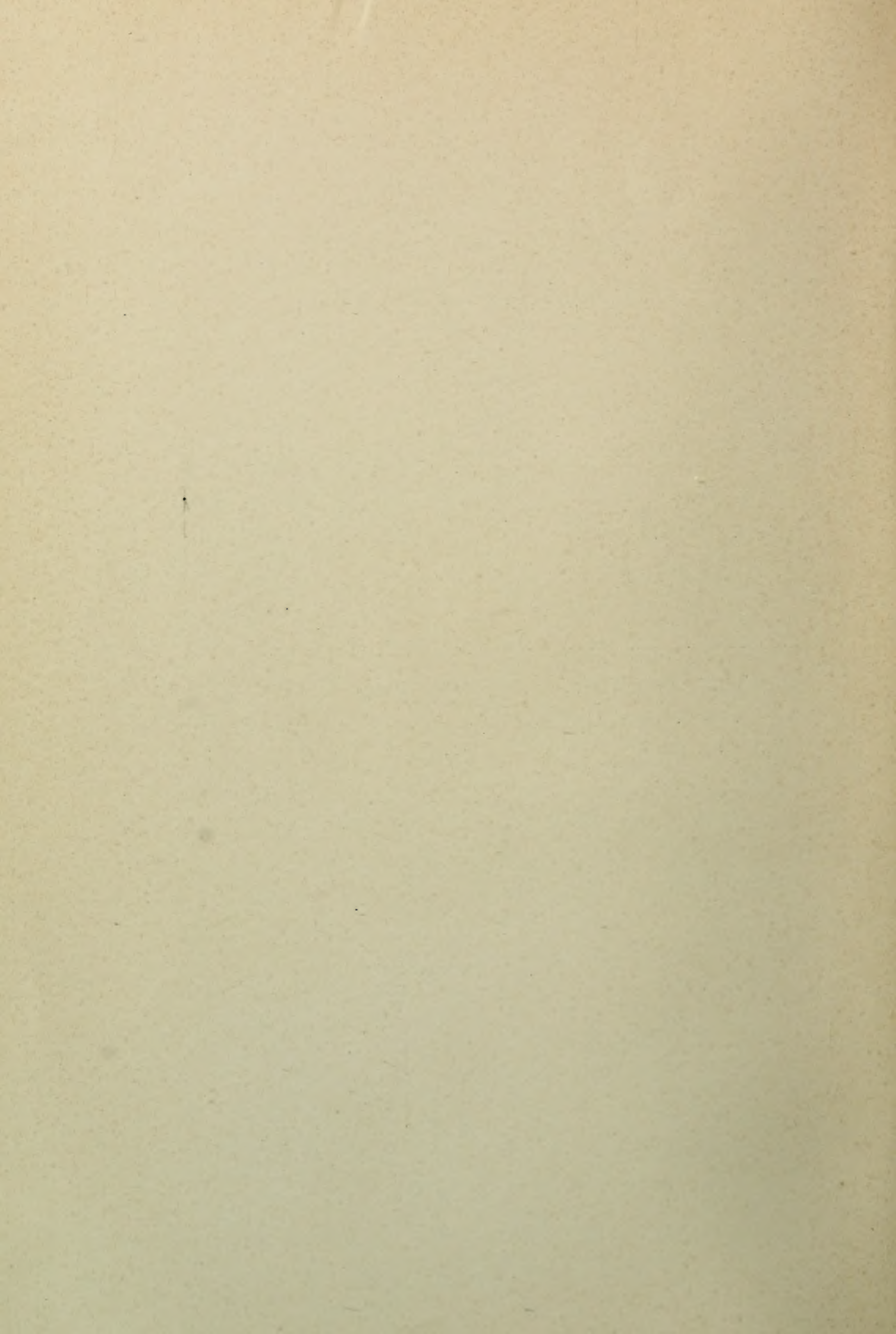


Druck von Otto Regel, Leipzig-N.

Inhalt des I. Bandes.

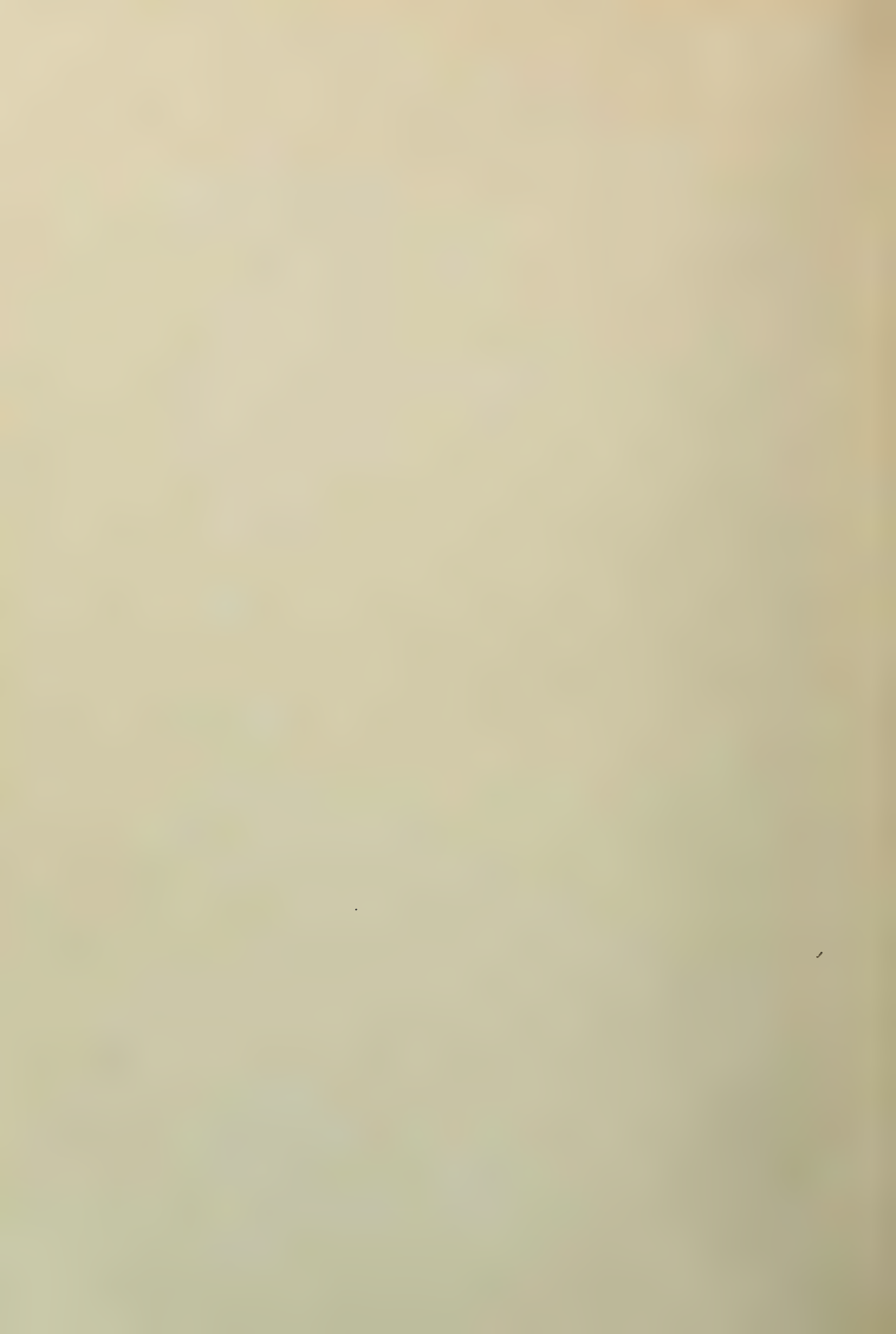
Einleitung.

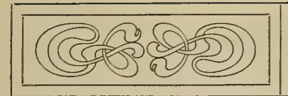
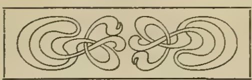
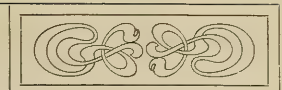




Einleitung.





1. Betrachtung über das Wesen der Tonkunst.

In dem Buche »William Shakespeare« von Viktor Hugo finden sich Worte, die Deutschland gewidmet sind und für uns dadurch eine ganz merkwürdige Bedeutung gewinnen, indem sie auf das dem deutschen Volke Ureigentümlichste hinweisen, auf jene Kunst, welche gerade in Deutschland zu einer Höhe emporstieg und zu einer Vertiefung und Ausbreitung gelangte, wie aufserdem nie und nirgends in der Geschichte. Die Worte des genialen Franzosen über Deutschland und sein Verhältnis zur Musik lauten: »Deutschland, gleich Asien, die Mutter von Geschlechtern, Völkerschaften und Nationen, wird in der Kunst durch einen Mann vertreten. Der Mann ist Beethoven. Beethoven ist der deutsche Geist. Deutschland ist das Indien des Abendlandes. Alles hat Raum darin und alles ist darin enthalten und vorhanden. Karl den Grofsen teilt es mit Frankreich, Shakespeare mit England. Es hat einen Olymp, die Walhalla. Es wollte eine eigene Schrift haben. Ulfilas schuf sie und die gotische (deutsche) Schrift steht nun ebenbürtig neben der arabischen. Der Anfangsbuchstabe eines Missale ist so phantasiereich, wie die Unterschrift eines Kalifen. Deutschland erfand wie China den Buchdruck. Nach dem Tempel von Tanfana, den Germanicus zerstörte, erbaute es den Kölner Dom. Deutschland ist die Grofsmutter unserer französischen Geschichte und die Urmutter unserer Legenden. Von allen Seiten her,

vom Rhein und von der Donau, von der rauhen Alp, von Lothringen, durch Wigalois und Wigamur, durch Heinrich den Vogler, durch den Wendenkönig Samo, durch den Chronisten Thüringens, durch den des Elsasses, den Limburgs, durch alle alten Volkssänger, durch die Minnesänger kommen ihm das Märchen und die Sage zu, diese Traumformen, und gehen in seinen Geist über. Gleichzeitig rinnen und strömen die Sprachen von ihm, im Norden die dänische und schwedische, im Westen die holländische und vlämische; die deutsche Sprache schreitet über den Kanal und wird die englische. Nach den Geistesthaten hat der deutsche Genius andere Grenzen als das deutsche Land. Manches Volk, das der deutschen Kraft widersteht, unterwirft sich dem deutschen Geiste. Was es nicht unterwirft, nimmt es in sich auf. Die deutsche Natur verflüchtigt sich gleichsam und schwebt über den Nationen. Der deutsche Geist ist wie eine unermefsliche Geisteswolke, durch welche Sterne glänzen. Der höchste Ausdruck Deutschlands aber kann vielleicht nur durch die Musik gegeben werden. Die Musik, eben wegen ihres Mangels an Bestimmtheit, in diesem Falle ein Vorzug, reicht so weit, als der deutsche Geist reicht. Wenn der deutsche Geist so viel Dichtigkeit als Ausdehnung hätte, d. h. so viel Willen als Fähigkeit, könnte er in einem gegebenen Augenblicke das Menschengeschlecht erheben und erretten. Jedenfalls ist er, so wie er ist, grofs und erhaben. In der Poesie hat er sein letztes Wort noch nicht gesprochen. Der grofse, der eigentliche und definitive Dichter Deutschlands wird notwendig ein Dichter der Humanität, des Enthusiasmus und der Freiheit sein. Die Musik ist — man gestatte dieses Wort — der Duft der Kunst. Sie verhält sich zur Wortpoesie, wie das Träumen zu dem Denken, wie der Ocean der Wolken zu dem Ocean der Wogen. Die Musik ist das Wort Deutschlands. Das deutsche Volk, so frei als Denker, singt mit tiefleidenschaftlicher Liebe. Singen ist ein gewisses Sichfreimachen. Was man nicht aussprechen und doch auch nicht verschweigen kann, drückt die Musik aus.« —

Und weiter sagt Viktor Hugo: »Der Gesang ist für Deutschland ein atmen. Da nun die Note die Silbe einer Art Universalsprache ist, so setzt sich Deutschland mit der Welt und dem Menschengeschlechte durch die Musik in Verbindung und das ist ein bewundernswürdiger Anfang der Einheit und Einigung. Aus dem Meere steigen die Wolken, welche im Regen die Erde befruchten; aus Deutschland kommt die Musik, welche die Herzen bewegt. So kann man sagen: die gröfsten Dichter Deutschlands sind seine Komponisten, jene Wunderfamilie, an deren Spitze Beethoven steht. Der grofse Pelasger ist Homer, der grofse Hellene Äschylos, der grofse Hebräer Jesaias, der grofse Römer Juvenal, der grofse Italiener Dante, der grofse Engländer Shakespeare und der grofse Deutsche Beethoven.«

Wahrlich! Der höchste Begriff, den wir vom Wesen der Tonkunst besitzen, ist mit dem Namen »Beethoven« eng verknüpft. Mit einer gewissen ehrfurchtsvollen, heiligen Scheu naht sich der Berufsmusiker der Ausübung Beethovenscher Werke; mit Andacht lauscht der Musikfreund den Tonschöpfungen dieses merkwürdigen Menschen. Woher die eigentümliche Wirkung, woher jenes reine ungetrübte Seelenglück, welches uns der Genius eines Beethoven, aber auch eines Bach, eines Mozart spendet? Ihre Kunst ist deshalb so wertvoll, weil sie keusch ist, weil sie sich hoch über alle gemeine rohsinnliche Leidenschaft erhebt, dahin, wo einzig und allein Befreiung vom irdischen Leid zu suchen ist. Die Musik dieser Meister ist etwas, was uns das Leben im Lichte idealer Verklärung empfinden lässt und uns somit in einen beseligenden Zustand reinen ungetrübten Glückes versetzen kann. Karoline von Wolzogen hat darum recht, wenn sie sagt: »Die Musik ist eine höhere, feinere Sprache, als die Worte. In Augenblicken, wo der erhöhten Seele jeder Ausdruck zu schwach scheint für ihre Empfindungen, da beginnt die Tonkunst.« Musik ist der Ausdruck des inneren menschlichen Empfindens. Musik ist die ureigentlichste Sprache der seelischen Regungen des Menschen. — Was haben wir

nun unter Seele zu verstehen? — Seele ist das unserem Begriffsvermögen verborgene tiefinnere Regen derjenigen dunklen Kräfte, welche als die Haupttriebfedern zu unseren Handlungen angesehen werden müssen. Es versteht sich wohl von selbst, dafs die seelischen Regungen bei der Verschiedenheit der menschlichen Individuen auch sehr verschieden sind. Nicht immer ist der eine mit den Empfindungen des anderen einverstanden, d. h. sie finden nicht den gewollten Widerhall; nicht immer gerät der eine mit den Empfindungen des anderen in Sympathie. Die Seele ist daher wohl mit einem Resonanzboden zu vergleichen, der bei dem einen sehr leicht, bei dem anderen sehr schwer in Schwingung zu versetzen ist. Bei dem einen ist er so zart, dass er beim leisesten Tone schon stark mitvibriert, bei dem anderen ist derselbe so unelastisch, dass es starker Anregungen bedarf, um ihn zum Schwingen zu bringen. Im Tone erst ist die Seele voll lebendig. Hierin ist ja auch zum Teil das Wesen der Sprache begründet. Ausschliefslich aber ist nur die Musik als Ausdruck des innersten seelischen Lebens zu bezeichnen. Die Tonkunst oder Musik kann uns Offenbarung all der seelischen Regungen oder Gemütszustände gewähren; sie ist das Mittel, welches den inneren Menschen definitiv aufdeckt; die Seele selbst spricht zu uns und erzählt uns Leid und Freud. Darum gleicht ein Kunstwerk der Tonkunst einem Dome — nicht aus totem Material, sondern aus dem lebendigsten und herrlichsten Mittel, aus dem Stoffe der eigenen Seele — unsichtbar weit hinaufragend. Verstandesbegrifflich kommen wir dem Gemütszustande durch die Veräufserung desselben in Tönen deshalb nicht bei, weil die Musik ihrem Wesen nach nicht verstandesbegrifflich zu deuten ist.

Mit dem blofsen Begriffe ist in dem Reiche des Übersinnlichen nichts erreicht. Viele Menschen machen allerdings Musik, aus der nie eine Seele spricht. Wie könnte man überhaupt mit nüchternem Erwägen das erfassen wollen, was die Begeisterung geschaffen hat? Die transcendentalen

Fragen über Musik, d. h. jene Fragen, die über das Reinsinnliche, Formale und Physikalische hinausgehen, können wir nie beantworten. Wie ungeschickt und unzulänglich ist der Verstand, das Werkzeug des Kritikers, zur Beurteilung einer Tondichtung, die doch ein Seelengemälde ist; er kann beobachten und zergliedern soviel er will — den Kern der Sache findet er nicht, wenn er nicht nachempfindet. Wer will sich unterfangen, den Ursprung der geistigen Grundkräfte oder gar den des Lebens einer Tondichtung zu ergründen? An das, was über die Schranken unseres Verstandes hinausgeht, wie bei den Phantomen der Phantasie und den Regungen unseres Gefühlslebens, mit verstandesmäſsiger Kritik heranzutreten, ist thöricht. Es reicht deshalb für den Genuſs einer Tondichtung nicht aus, dieselbe auf Grund ihrer Formanalyse zu erklären; auch wäre es ein einseitiger und unvollkommer Genuſs, wenn uns eine Tondichtung nur auf Grundlage des Gehörsinnlichen übermittelt würde. Was treibt uns überhaupt zur Musik oder zum musikalischen Schaffen? Es ist die groſse Sehnsucht, welche uns einsam werden läſst, die nimmer rastet in dem Drange zum idealen Sein, das hoch erhaben über der Alltäglichkeit liegt. So gestattet uns die echte Tonkunst in die Tiefen seltener und vornehmer Menschenseelen zu blicken. Jeder Gemütszustand ist in seiner Vollkommenheit ein Komplex der drei Faktoren: Sinne, Verstand und Vorstellungskraft; sie geben die Ingredienzien zu jener Mischung, die wir mit dem Ausdruck »Gemütszustand« bezeichnen, der also gewissermaſsen aus dem Parallelogramm jener in uns wohnenden Kräfte resultiert. Je nachdem die Faktoren Sinne, Verstand und Vorstellungskraft zu einer Einheit gemischt werden, ist auch unser Gemütszustand beschaffen, den wir beim Anhören eines Tonwerkes empfinden. Jeder Augenblick, den wir erleben, stellt sich nach unserem innersten Empfinden oder Gefühle als Gemütszustand dar. Da nun Gemütszustände die anfänglichen Triebfedern zu unseren Handlungen bilden, so ist es nicht gleichgültig, welcher Art das innere (seelische)

Regen ist. Wohl können wir einem solchen Gemütszustande bis zu einem gewissen Grade nahe kommen, soweit dieses durch die Aufzählung der Faktoren, welche ihn in dieser oder jener Weise ihrer Kraftäufserung bewirkten, möglich ist; aber unmöglich ist es, durch solche Darlegung schon das Mittel einer vollständigen Erklärung oder gar Erfassung gegeben zu haben, weil sie nicht imstande ist, das Gefühl selbst in anderen wachzurufen. Das Gefühl ist wohl beschrieben, wird aber nicht von anderen empfunden. Darum ist die verstandesmäfsige, weil einseitige Erklärung nicht ausreichend, uns zum persönlich mitempfindenden Zeugen des Gemütszustandes anderer werden zu lassen. Die bildende Kunst kann uns diesen Zustand versinnbildlichen, vorbilden, das Wort kann denselben beschreiben, aber in vollständige Sympathie gelangen wir erst durch den Ausdruck, der im Tone besteht. In keiner Kunst kommen daher Individualismus und Subjektivismus, sowohl was Produktion oder Reproduktion als auch Rezeption betrifft, mehr in Betracht, als in der Musik, welche das innerste Seelenleben von einem Gemüte zum anderen am unmittelbarsten vermittelt. Eine sonderbare Erscheinung, hervorgerufen durch das Mittel der Tonkunst, bemerken wir auf dem Gebiete der Kirchenmusik: Können wir die Tondichter verschiedener Konfessionen, welche im wahrhaften Glauben an ihren Gott schufen, aus ihrer Musik heraus nach verschiedenen Glaubensbekenntnissen klassifizieren? Nein! Hier wird bis zur Evidenz bewiesen, dafs der Inhalt der Musik das reinmenschliche Fühlen und innere Empfinden ist, wie denn auch der reine musikalische Ausdruck nur die Veräufserung der ganzen Skala des inneren Empfindungslebens einer Menschenbrust sein kann. Nicht bemerken wir den Parteihader verschiedener Kirchen; losgelöst von allem Streit und Hafs ist die Kirchenmusik der Ausflufs desjenigen Empfindens, das dem betreffenden Tondichter die Ahnung von einem unnennbaren Etwas, dem wir uns ja alle unterworfen fühlen, eingiebt. In der tiefsten Not und Bedrängnis der ersten Christen

war es, wo das Samenkorn der Musik, welches von den Griechen und Juden übermittelt und entnommen war, jenen neuen Nährboden empfing, aus dem sich jenes mächtige Reis entwickelte, das unter den Zweigen unseres Lebensbaumes jetzt seine hervorragende Stellung einnimmt. Erst mit Beginn des Christentums können wir von einer eigentlichen Tonkunst in unserem Sinne reden, denn wenn auch bildende Kunst, Poesie und einzelne Wissenschaften schon im Altertum grofse Blütezeiten erlangt hatten, so war dies bei der Musik durchaus nicht der Fall. Der Musik im Altertum war z. B. fremd, was wir mit »Harmonie« bezeichnen; es gab in jener Tonkunst weder eine Harmonie in unserem Sinne, noch eine Polyphonie, ebensowenig als die Malerei die Perspektive kannte. Was der Musikgelehrte Kiesewetter von der altgriechischen Musik schreibt, ist wohl nicht ganz ohne Berechtigung. Er sagt: »Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit, ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust.«

Die Musik gelangte erst zu dem, als was wir sie schätzen — zum Ausdrucksmittel unserer tiefempfundenen seelischen Regungen, — als sie alles abgeschüttelt hatte, was mit der altgriechischen Musik in Bezug auf das formale Wesen zusammenhing. Ihr Boden und ihre Quelle waren das menschliche Innenleben, und dieses trat in neuer Gestalt im Christentum mit seiner herrlichen Grundidee in die Welt.

In der Musik hatte sich die Menschheit diejenige Sprache geschaffen, welche, was tiefe Erfassung des innersten Wesens des Menschen anbetrifft, weit über alle Sprachen, deren sich der Mensch zum Ausdrucke seines seelischen Lebens bedient, hinausgeht. Durch die Musik sind wir imstande, einem Menschen ins Herz, d. h. auf den Grund seines tiefsten Empfindens zu blicken. Aber wie wir im Leben unaufrichtigen Menschen begegnen, so giebt es auch unaufrichtige Musik; dieselbe ist nur »gemacht« und ihre ganze Ausdrucksweise ist angelernt. Solche Musik ist ebensowenig

überzeugend, als uns Menschen durch gemachtes Lächeln und durch übertriebene Ehrerbietung von ihrer Aufrichtigkeit überzeugen, es sind erheuchelte Gefühle, welche diejenigen, von denen sie ausgehen, nicht beseelen. Wie viel solcher erheuchelter Musik wird heutzutage produziert! Ebenso wie es unechte Wahrheiten, grundlose Behauptungen und unechte Schönheit giebt, existiert leider auch viel unnatürliche, weil ausgeklügelte Musik. Dafs dieselbe einem natürlichempfindenden Menschen zuwider ist, ist selbstverständlich. Es ist und bleibt eine Hauptbedingung, welche sowohl die Schöpfungen der Kunst, als auch die Gegenstände in der uns umgebenden Natur erfüllen mufs, wenn wir freudigen Genufs durch dieselben haben sollen, dafs sie echt sind. Viele Kunstwerke, besonders in der Musik, verlieren ihren Reiz, sobald sie alt geworden sind und das Empfindungsleben, dem sie entsprangen, ringt uns keinerlei Sympathie mehr ab. Solche Musik kann immerhin noch interessieren, aber nicht in freudige Begeisterung versetzen. Zustimmung und Anerkennung erhalten derartige Schöpfungen meist nur aus Gewohnheit und aus einem gewissen historischen Interesse, welches man denselben noch entgegenbringt. Überzeugend wirken dagegen alte Kunstwerke nur dann auf uns ein, wenn der psychologische Prozefs, durch welchen sich ihr Inhalt mit unserem Geiste vermählt, einem gegenwärtigen Erlebnisse gleicht. Wir wollen nicht nur die Überzeugung haben, dafs ein Kunstwerk einmal gewirkt und ergriffen hat, sondern wir wollen diese Wirkung auch noch an uns spüren. Fehlt diese Unmittelbarkeit solch elementarer und spontaner Wirkung einer Kunstschöpfung, so hat sie ihre eigentliche Bestimmung verloren, wenngleich, wie schon bemerkt, ein historisches oder formalistisches Interesse immerhin noch vorhanden sein kann. Gerade in dieser Erscheinung liegt der Grund, dafs im Laufe der Geschichte Menschen auftreten und das, was Jahrhunderte als Wahrheit gegolten hat, was als Schönheit bewundert wurde,

anzweifeln, umstofsen und so der Gleichgültigkeit preisgeben. Es scheint diese Erscheinung ein Gesetz in der Geschichte des Menschengeistes zu sein, da sie sich mit gesetzmäfsiger Notwendigkeit, gegen welche wir nicht ankämpfen können, vollzieht.*)

Wenn Kunstwerke lange Zeiten überdauern und bis zu einem gewissen Grade unvergänglich erscheinen, so hat dieses seinen Grund darin, weil das, was sie ausdrücken, im Leben immer anzutreffen ist. Es ist dies die Gröfse wahrer Meisterwerke der Kunst, die wir deshalb auch als mustergültige, als klassische bezeichnen. Sie sind allgemeingültig. — Solche Gedanken beherrschten den Verfasser, als er beschäftigt war, eine Bibliothek zu ordnen, die den musikalischen Niederschlag von zwei Jahrhunderten enthält. Dort ruhen die Geister, die sich einstmals heftig befehdeten, ruhig nebeneinander. Einem stillen Friedhofe gleicht eine solche Bibliothek, und die immer rastlos weitereilende Zeit ruft dem als Totengräber fungierenden Forscher zu: Lafs' die Toten ruhen! Unwillkürlich fragt man sich angesichts solcher Thatsachen: Was ist von alledem geblieben? — Da sind dann nur einzelne Schöpfungen zu verzeichnen, welche

---

*) In sogenannten historischen Konzerten kann es nicht die Aufgabe sein eine gegenständliche Beschreibung der Musik der betreffenden Meister zu geben, wie es allenfalls in der bildenden Kunst und in der Wortkunst der Fall sein kann. Man mufs sich mit Hindeutungen auf das wesentliche der Tondichtungen beschränken und begnügen, denn unmöglich ist das, was die Meister in Tönen gesagt haben, in Worte zu übersetzen. Als Beispiel solch unmodernen Gebahrens sei hier eine kleine Geschichte erzählt: Der Gelehrte Marcus Meibom, der sich natürlicherweise damaliger Zeit gemäfs (er war 1630 geboren und 1711 gestorben) Meibomius nannte, gab auf Wunsch der Königin Christine von Schweden am dortigen Hofe ein Konzert, in welchem echt antike Musik gehört werden sollte. Meibom liefs altgriechische Musikinstrumente anfertigen, welche Künstler und Gelehrte auszuüben sich befleifsigten: auch war im Programm ein altgriechischer Solotanz, ausgeführt von Professor Naudäus, vorgesehen. Ganz Stockholm sah diesem Konzert des Gelehrten Meibom, der durch sein Werk »Antiquae musicae scriptores septem Graeci et Latini etc.« zu einer Berühmtheit gelangt war, mit

die Zeiten überdauert haben; es sind dies die Werke derjenigen, welche in das Triebrad der Weiterentwicklung unserer Kunst eingriffen und eine neue Erkenntnis aus der Tonkunst geschöpft haben, — jene Tondichter, die meistenteils nicht sogleich verstanden und erfafst wurden und einen schweren Kampf gegen die Macht der Gewohnheit durchzumachen hatten. Die Macht der Gewohnheit ist meistens so grofs, dafs der Mensch nur das geniefst, was ihm von frühester Jugend an gereicht wurde und mit Widerstreben an dasjenige geht, was ihm ungewöhnlich erscheint, selbst wenn er sieht, dafs Andere seinesgleichen bereits im Genusse des Neuen schwelgen. Selten gelangt die Menge durch eine tiefere Einsicht in das Wesen des neuen Gegenstandes zum Erfassen desselben, meistens ist es eben die Macht der Gewohnheit, die ihr das Neue dann nach und nach geniefsbar erscheinen läfst, da es nun im Leben einmal so ist, dafs alles sich gewöhnlich nach dem Gesetze der Trägheit entwickelt. Nur einzelne eilen voraus und treten als Verkünder neuer Erkenntnisse und neuer Kunstanschauungen auf.

Ungeduld entgegen. Das Konzert begann als die Königin Christine mit ihrem Hofstaate eingetreten war. Schon nach einigen Minuten war eine Balgerei zwischen Meibom und dem Günstlinge der Königin, dem Franzosen Bourdelot, entstanden, weil dieser bei der altgriechischen Eröffnungsarie, welche der Professor Meibom mit jämmerlicher Stimme vortrug, zu lachen anfing. Wie ein Rasender stürzte sich Meibom auf Bourdelot; die Königin verliefs mit ihrem Gefolge den Saal und keiner hatte mehr das Verlangen, ein altgriechisches Konzert zu hören. Man begegnet vielfach noch Menschen, denen die alten Lebens-, Glaubens- und Kunstformen mehr entsprechen, als die jeweilig neuen; solche Menschen fühlen sich eben im Anachronismus wohl.

Ist nicht heute die Vernachlässigung vieler früher als wunderbar erachteter Tonkunstwerke eine künstlerische Notwendigkeit? Solche Werke sind eben anachronistisch geworden; sie können wohl noch als kunsthistorische Merkwürdigkeiten gelten, aber nicht mehr Sympathie und Begeisterung beim heutigen Menschen erwecken. Die Menschen unserer Zeit sind nicht mehr die Menschen früherer Tage; schon der Mensch von heute ist nicht mehr der von gestern — so schnell wechseln die Künste ihre Ausdrucksformen und der Geschmack des Menschen.

Die Musik hat im Verlaufe ihrer Entwicklung viele Phasen durchgemacht, wie uns dies die Musikgeschichte lehrt. Italien, Frankreich und Deutschland teilen sich in den Ruhm, diese Kunst zu gröfster Höhe emporgehoben zu haben. Zahlreiche Tondichter sind im Laufe der Jahrhunderte schon untergegangen, neue sind entstanden und wieder verschwunden, glänzende Namen sind erloschen, aber die Tonkunst ist deshalb nicht stillgestanden und sie wird sich immer noch weiter entwickeln, wenn auch die Namen von Tondichtern, die heute als Sterne erster Gröfse glänzen, längst in das Meer der Vergessenheit gespült sein werden. — Wenn nun die Musik diejenige Sprache des Menschen ist, welche das Tiefgefühlteste auszusprechen ermöglicht, so ist sie das Ausdrucksmittel aller tiefinneren Empfindungen, die in uns entstehen. Der Himmel, die Hölle und ihr Leben ist das Innere des Menschen selbst. Die Musik ist demnach imstande, uns sowohl die höchste Seligkeit, als auch den tiefsten Schmerz im Gefühle teilhaftig werden zu lassen. Durch die Musik in ihren Darstellungen vermögen wir das Höchste, Edelste zu empfinden, sie kann uns das Ideal, dem wir im Leben zugewendet sind, innerlich fühlen lassen, sie lässt uns in fleckenloser Reinheit dasjenige, was zu erstreben uns sonst unerreichbar dünkt, erscheinen. Die Musik ist die tiefgründendste Sprache, was Offenbarung des seelischen Lebens anlangt. In der Tonsprache erst offenbart sich uns das eigentliche Leben selbst, wie wir dasselbe tiefer nicht erfassen können; in der Tonsprache sind die letzten Stimmungsgründe der bewufst empfindenden, denkenden und handelnden Natur zu suchen. Die Musik ist demnach die Seele der empfindenden, denkenden und handelnden Welt. Die Weltseele, welche wir als Höchst-, als Tiefempfundenes ahnend spüren, hier in der Musik, als Sprache in Tönen offenbart sie sich, — gleichviel, ob in der unbewufst waltenden Natur, im Tosen der Wasserstürze, im Donner, im heulenden Orkane, in den vielstimmigen Lauten der Tierwelt oder in der bewufst

waltenden Natur, — im Menschen, in dessen Innern sich ihr vornehmstes Heiligtum befindet. Ja, der Gott, zu dem die Menschheit betet, vor dem sie sich in Demut, Ehrfurcht und Andacht beugt, — ertönt uns nicht nur in den Kirchen aus den Harmonien künstlerischer Tonwerkzeuge oder aus dem Munde begeisterter Sänger entgegen, sondern überall wo der Mensch in Tönen dichtet; für uns aber vornehmlich dort, wo dies im Dienste des höchsten Ernstes und der Liebe geschieht. Nur derjenige, welcher eine solche Anschauung von der Musik gewonnen hat, wird begreifen, welch wichtige und ernste Angelegenheiten die monumentalen Schöpfungen unserer grofsen Tondichter sind; denn wo der Verstand und unsere Sinne sich vergebens bemühen, den Schleier zu lüften, da zeigt uns die Musik mit ihren Mitteln den Urgrund alles inneren Empfindens. Ist die Musik nun wirklich das, als was wir sie erkannten, so muss ihr ein ganz besonderer Platz in der Erziehung des Menschen eingeräumt werden. Und schliefslich: Wenn wahres Seelenglück das Höchste ist, was wir in unser Inneres einzupflanzen suchen, jenes Seelenglück, das sich uns in der Wahrheit, Schönheit und Tugend enthüllt, — so läfst die Musik es uns unmittelbar empfinden und ist somit in ihren edelsten Gebilden die praktische Religion des Herzens selbst. Die letzte Bestimmung der absoluten Musik ergiebt sich mit gröfster Klarheit aus dem Zusammenhange der Schopenhauerschen Gesamtphilosophie. Schopenhauer ist der eigentliche Entdecker und tiefinnigste Begründer einer musikalischen Ästhetik. Die Musik ist auch nach Schopenhauer nicht, wie alle anderen Künste, das Abbild der Ideen (d. i. des ewigen Urbildes der Dinge, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der Dinge ausmacht), sondern Abbild des »Willens« selbst, d. i. des »An sich«, der Welt und, insofern den Ideen koordiniert, selbst eine ewige Idee. »Deshalb eben ist die Wirkung der Musik um so mächtiger und eindringlicher, als die anderen Künste, denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen.«

Keine Kunst aber ruft im Menschen die Widersprüche und Meinungsverschiedenheiten mehr wach, als gerade die Musik. Diese Erscheinung ist nicht nur unter Laien und Musikfreunden zu beobachten, sondern auch unter den einzelnen Tondichtern selbst. Wie verschieden wird ein und dasselbe Musikstück von den Ausübenden aufgefafst und wie verschieden wirkt es auf die Einzelnen einer Menge von Zuhörern! Wie oft hat man Gelegenheit zu hören, dafs ein Tondichter das Werk eines anderen Tondichters, weil es nicht nach seinem Rezepte und folglich auch nicht nach seinem Geschmacke gemacht ist, äufserst abfällig beurteilt, während es doch bereits tausende von Menschen entzückt hat. Oft wächst sogar unter zwei Komponisten die Feindschaft riesengrofs; beide betrachten sich als die gefährlichsten Gegner und haben einander doch nichts weiter zuleide gethan, als dafs sie gleichzeitig existieren. Diese häfsliche Erscheinung ist darauf zurückzuführen, dafs die Musik ihrem Wesen nach keine Verstandessache, nicht Sache des Begriffes, sondern Gegenstand des Gemütslebens und des persönlichen inneren Empfindens des Menschen ist. Keine Kunst ist darum so individuell und so eng mit dem persönlichen Empfinden des Tondichters und des Hörers verknüpft, als gerade die Musik, denn in musikalischen Dingen entscheidet nur das Gefühl und nicht das logische Raisonnement. Unnennbare Wünsche, undefinierbare Gefühle sind es, die uns die Musik darbietet; die meisten Tongedichte sind Musikauslösungen lyrischer Stimmungen, welche irgend einer Situation oder einem Komplex von Situationen zu Grunde liegen. Die Musik füllt das, was uns die übrigen Künste nicht geben können, in ihrer eigentümlichen Weise aus, da jede andere Kunst noch etwas zu sagen übrig läfst, was eben nicht anders als durch Musik auszudrücken ist. Eine Tondichtung ist der lyrische Ausdruck von Gemütsbewegungen durch Musik. Das Urteil über ein Musikstück mufs mit Notwendigkeit verschieden ausfallen, je nach der Anlage und nach dem Bedürfnisse des Einzelnen, denn nicht

aus gleichartigen und gleichwertigen Elementen besteht eine Menge. Die Musik ist eben kein wissenschaftliches Elaborat, sondern ein künstlerisches und, was noch wichtiger in Betracht zu ziehen ist, ein den Stimmungen einer Person entwachsenes Produkt und darum dem Geschmack und vor allem dem Gefühle unterworfen. Stimmungen und Gefühle sind hauptsächlich bestimmend beim Eindrucke eines Tonstückes. Alle echte Musik entspringt den Stimmungen des menschlichen Lebens und wäre, wenn man sie wörtlich deuten könnte, so vieldeutig, wie das menschliche Leben selbst. Es giebt aber auch unechte Musik; dieselbe ist lediglich Tonformenspielerei und langweilt, weil ihr kein eigentlicher Lebensinhalt innewohnt. Wohl ist die Form der Musik für den Verstand begrifflich zu erklären und zu analysieren; das, aber was diese Form enthält und darbietet, ist für den Verstand begrifflich nicht zu erfassen, überhaupt mit dem Begrifflichen völlig unvereinbar. Das, was durch die Musik ausgedrückt wurde, der Gemütszustand bleibt stets eine Art Geheimnis und jene geheimnisvollen Kräfte, die inneren Triebkräfte unseres Lebens sind es, die in der Musik walten. Auch physikalische Messung, d. i. Berechnung der Töne als solche, hat mit dem eigentlich musikalischen nichts zu thun. Man kann ein recht tüchtiger Physiker, jedoch ein recht schlechter Musiker sein und umgekehrt.

Durch innere oder äufsere Eindrücke wird in uns ein Zustand wachgerufen, den wir als Empfindung bezeichnen müssen; wir sind erregt, bewegt, und die Erregungen und Bewegungen konzentrieren sich in uns zu Gefühlen. Das Gefühl, welches als Triebfeder zu unseren Handlungen angesehen werden mufs, ist die seelisch-motorische Kraft in unserem Innern. Auf solche Weise ist Musik der Ausdruck des Pulsschlages der tiefsten Triebkräfte, der Seele unseres Lebens, denn was der Mensch innerlich fühlt, drückt er am tiefsten und unmittelbarsten durch Töne aus. Mit dem Begriffe, mit dem Verstande allein ist diesem Gefühle nicht

beizukommen und darum ist die Musik selbst auch unbegrifflich. Begrifflich zu erfassen sind nur die Darstellungsformen und Erscheinungsarten der Musik und deshalb läfst sich Musik auch nicht in Worte übersetzen. Wir können das, was auf dem tiefsten Grunde unserer Seele vorgeht, weder messen, noch durch irgend ein anderes Mittel bestimmt fixieren, — wir können es nur fühlen. Dem Mangel der Begrifflichkeit, dem unbestimmbaren Ausdrucke der Musik steht als Vorzug derselben die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung gegenüber.

Merkwürdig ist es, dafs bei uns Menschen die sensitiv-motorische Kraft meistens eine polare Ergänzung zum Transcendentalen bildet, was aus der Unbegrifflichkeit der seelischen Regungen resultiert. Vorstellungskraft und Gefühl haben auf diesem Gebiete einen freien Spielraum; es ist dies Gebiet die geheimnisvolle Werkstatt, in der sich die schöpferischen Urkräfte zu allem regen, was wir denken und handeln. In dieser Werkstatt gründet die Tonkunst am tiefsten; für jede andere Kunst oder Ausdrucksform bleibt hier ein Rest übrig. Hier walten jene Kräfte, die dem schaffenden Künstler selbst ein Mysterium sind. Das, worauf es in der Musik ankommt, was als ihr wesentlichstes anerkannt werden mufs, ist in Worten nicht auszudrücken, das kann nur nachempfunden werden. Ähnlich wie mit dem religiösen Empfinden ergeht es uns mit dem musikalischen. Wer kann den Kausalzusammenhang des inneren Empfindungslebens des Werkes eines unserer grofsen Tondichter mit Evidenz erbringen? — Da werden aber Analysen von Tonwerken gemacht, wie sie bei Chemikern üblich sind. Was kommt heraus? Nichts als Worte, die uns zum Erleben des vom Tondichter Gefühlten um keinen Schritt weiter bringen. Ergründen, verstehen möchten die Menschen die Musik, und beim Analysieren kommen sie über den äufseren Zusammenhang, über den äufseren Aufbau, über die motivische und thematische Verarbeitung nicht hinaus. Wenn schon Analysen gemacht werden müssen, warum machen

dann die Tondichter dieselben nicht selber? Wer könnte wohl die Analyse eines Musikstückes besser verabreichen, als der Schöpfer des Tonwerkes selbst? Gesetzt den Fall, es wäre so: würde uns der Tondichter durch seine Analyse in Worten zum Erfassen des von ihm innerlich Erschauten und Gefühlten befähigen? O nein! Auch er weifs nur wenig von dem zu sagen, was er fühlte, denn sonst hätte er es ja in Worten ausdrücken können. Was er sagen kann, ist — hie und da wird dies der Fall sein — der Anlafs, der ihn zum Niederschreiben in Tönen seines inneren Empfindens bewog. Meist ist wohl der Prozefs des Tondichters folgender: der Tondichter empfand und fühlte, es kam eine Stimmung über ihn, ohne dafs er sie selbst beabsichtigte und indem er nun seine Empfindungen fixierte, befreite er sich von denselben. Im Grunde weifs auch er nichts Bestimmtes, selbst wenn er durch eine poetische Idee angeregt wurde und auf solche Weise sogenannte Programmmusik schuf. Aber Programmmusik, die körperliche Vorgänge und Situationen malen soll, ist eine mifsliche Sache. Wie alles, so hat auch die Programmmusik ihre Grenzen. Was ein Maler besser malen würde oder ein Erzähler deutlicher durch Worte auszudrücken imstande wäre, das sollte ein Musiker unterlassen in seinen Bereich zu ziehen. Wenn die Programmmusik ihre Grenzen überschreitet, wird sie absurd und sehr leicht zum Allotria. Ausschliefslich Programmmusik zu schreiben, ist abstrus, denn reine Musik ohne Programm wird stets die Hauptforderung bleiben. Sobald sich die Musik mit dem begrifflichen Worte oder mit dem malerischen Bilde verbindet, ist sie nicht mehr reine, sondern angewandte Musik; sie hört auf das zu sein, was sie eigentlich ihrem Wesen nach sein soll, nämlich Ausdruck des innersten Gefühles, des Unbegrifflichen, des Unbestimmbaren. Was Berlioz, Lifzt, Raff und R. Straufs gelang, weil es ihrer ganzen Geistesrichtung entsprach, ist darum noch nicht Sache eines jeden anderen Tondichters. Wohin kämen wir mit der Musik, wenn wir uns über jede Note begrifflich Rechenschaft zu geben hätten?! Von der

Musik einen bestimmten Ausdruck verlangen heifst gerade so viel, als mit dem Gefühle denken zu müssen. Wohl ist die musikalische Sprache, obwohl gleichberechtigt, so doch eine durchaus anders geartete, als die begriffliche Wortsprache oder die Sprache in Farben, die es mit Wirklichkeitserscheinungen zu thun haben. Wir verkennen den Beruf der Musik, wenn wir sie durch das Verstandesmäfsige bedrängen. Durch eine verstandesmäfsige Analyse eines Tonwerkes gelangen wir nicht zum Genusse desselben, wie wir durch die Analyse auch niemals zur Selbstschöpfung gelangen. Richard Wagner sagt: »Der Künstler wendet sich an das Gefühl und nicht an den Verstand; wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, dafs er eben ›nicht verstanden‹ worden ist, und unsere Kritik ist in Wahrheit nichts anderes, als das Geständnis des Unverständnisses des Kunstwerkes.« Eine sich so verflüchtigende Sprache, wie die Musik, erfordert die möglichste Klarheit des formellen Ausdruckes, um erfafst zu werden. An sich bleibt die Musik stets ein Mysterium; sie ist nicht nur ein Abbild vom Wesen des Lebens, sondern befriedigt, wie die Religion, das metaphysische Bedürfnis der Menschen. Sehr gut wären die Probleme der Völkerpsychologie aus der Musiksprache zu lösen, wenn wir dieselbe in Worte übersetzen könnten.

* * *

Ich habe mich oft gefragt: Ist die Musik eigentlich eine Kunst? In gewissem Sinne: ja; ihrem eigentlichen Wesen nach: nein. — Sind z. B. Mozarts Tondichtungen lediglich nur Kunstprodukte, weil sie sich in einem schönen Kleide darstellen, stil- und formgerecht gemacht sind? Sind dieselben nicht noch doch etwas anderes? Sollte das alles, was Mozart herrliches schuf und was uns so wunderbar berührt, nur tönende Form sein? Durch die Brille des Verstandes betrachtet: ja. Aber die Musik ist nun einmal nicht dazu da,

um kritisch beobachtet zu werden, wie z. B. die Objekte der Naturwissenschaft. Das, was eigentlich unter »Musik« verstanden wird, was uns als »Musik« zum Gefühle spricht, entzieht sich der kritischen Beobachtung. Die Musik ruht, wie die Religion, lediglich im persönlichen Innenleben, in der inneren Empfindung, im Gefühle des Einzelnen. Mit Kausalitätsbegriffen kommen wir, um Aufkärung von einem Musikstück zu erlangen, nicht weit; es will eben erfühlt sein und wer das nicht vermag, dem hat es nichts zu sagen, für den existiert es im Grunde nicht. Wenn die Musik uns Gefühlskomplexe eines anderen vermittelt, so ist nicht nur wünschenswert, sondern auch erforderlich, dafs sie dieses in klarer und möglichst fafsbarer Weise thut. Die Musik aber lediglich mit dem Mittel der Vernunft zu erfassen oder gar durch dasselbe zu analysieren, hiefse sie ihres Lebens berauben, denn sie hat ihrem Wesen nach mit der Vernunfterkenntnis gar nichts zu thun. Das Kriterium für Musik liegt im persönlichen Empfinden, im Gefühle des Einzelnen. Es liegt zwar im Wunsche vieler Menschen, die Musik zu ergründen, ihr mit dem Verstande beizukommen, aber sie bringen es bei ihrer Arbeit gewöhnlich nicht weiter, als zu einer Formanalyse. Sie zerpflücken und zerschneiden das Musikstück, gleichwie der Anatom den Leichnam eines Menschen seciert, oder gleich dem Kinde, das sein Spielzeug oder seine Puppe zerlegt, um den letzten Grund erblicken zu können. Mit dem Verstande ist bis jetzt noch keine echte Musik — d. h. Musik, die uns rührt, uns packt — gemacht worden, obwohl es viel Verstandesmusik giebt. Das Reich der Musik ist aber nicht der menschliche Verstand; weder ist er das Werkzeug, mit welchem die Musik erfafst wird, noch ist er das Werkzeug ihres Werdens oder gar ihre Geburtsstätte. Musik ist Sache der Intuition, unseres inneren Empfindens, unseres Gefühlslebens, sie ist das Ahnen eines Seins, das aufserhalb dessen liegt, was wir mit den Sinnen und mit der Vernunft erfassen und begreifen. Die Musik ist eigentlich keine Kunst, obwohl sie gemeinhin als

solche gilt, sondern Offenbarung des tief-innen empfundenen Gefühles, das unbegrifflich, undefinierbar ist und durch kein anderes Mittel in solchem Mafse zum Ausdrucke gelangen kann, als durch den Ton, den tönenden Hauch der Luft. Die Musik ist also eine Sprache, — und zwar des Gefühles, — die wohl die meisten nachfühlen, die aber nicht alle sprechen können. Nur die Form und die Behandlung der Tonwerkzeuge, durch welche sich die Musik darstellt, fällt unter den Begriff »Kunst« und dies ist der Grund, weshalb sich die Kritik, die mit dem Gefühlsleben wenig anfangen kann, meist nur an die Form hält. Musik ist die persönlichste und zugleich unmittelbarste Ausdrucksweise des Seelischen, die es giebt, und es kann nur diejenige Sprache, welche vom persönlichen Empfinden ihren Ausgang nimmt, ergreifen. Es giebt allerdings sehr viel Musik, die nur aus Tonformen besteht, die vor den Ohren vorbeiziehen, wie etwa ein Tapetenmuster vor den Augen. Diese Musik ist nicht imstande uns etwas zu sagen, wir bleiben kalt und gleichgültig, weil wir nichts seelisches dabei erleben. Allerdings läfst sich über solche Musik mehr sprechen und schreiben, weil sie dem Verstande greifbaren Anlafs in ihren Formen darbietet. Könnte über den eigentlichen Gefühlsausdruck begrifflich und verstandesmäfsig geredet und geschrieben werden, so wäre es überflüssig, denselben durch Musik darzustellen. Daher das Widerliche der vielen und unerquicklichen Wortmacherei über Musikwerke. Es giebt auf keinem Gebiete einen so grofsen Widerstreit der Meinungen, als gerade auf dem Gebiete der Musik.

Was kann und was soll die Musik ausdrücken? — Diese Frage führt uns auf das Gebiet von den Grenzen der Künste. Die plastischen Künste stellen die Idee des Künstlers im Raume bleibend dar, die Malerei giebt den Schein der Wirklichkeit, die Wortdichtung will mit Hülfe von Bildern aus Natur und Leben uns in Stimmungen versetzen, die Musik aber reicht mit ihrem Ausdrucke noch dorthin, wohin die anderen Künste nicht mehr gelangen. Widerwärtig wirkt

es daher, wenn die einzelnen Künste die ihnen gebotenen Grenzen überschreiten.

Was die eine Kunst ausdrücken kann, ziemt nicht der anderen. Häfslich wirkt es, wenn die Malerei musizieren will, und umgekehrt, wenn die Musik anfängt zu malen. Ibsens letzte Dramen zeigen z. B., wie es der Wortsprache nicht möglich ist, so tiefgehend den seelischen Ausdruck zu geben, als es die Musik vermag. Böcklin und Ibsen haben ihre Kunst bis an die Grenzen der Musik geführt. — Um zu erfahren, wo die Grenzen jeder Einzelkunst gelegen sind, ist es geraten, jeder dieselbe Aufgabe zu stellen — etwa den Frühling. Wie würde ihn die Plastik darstellen? wie die Malerei, wie die Wortdichtung, wie die Musik? Nur letztere allein kann (in diesem Falle) den Frühling nicht darstellen, wohl aber die Empfindungen, die Gefühle, die Stimmungen wiedergeben, die den Menschen in der Frühlingszeit beseelen, weil die Musik lediglich Stimmungssache ist. Musik ist Lyrik. Es giebt darum auch keine dramatische Musik, wie es keine epische Musik giebt. Wohl giebt es Musik, angewandt auf das Drama und Musik, angewandt auf das Epos, wie uns dies die Oper und das Oratorium zeigen. Der Tondichter giebt uns stets nur die Stimmung, den seelischen Eindruck, den diese oder jene Erscheinung auf sein inneres Gefühl ausübte. Bei vielen Tonwerken ist die Musik auch nur der Ausdruck allgemeiner Stimmungen. Ein Tondichter wird häufig in der Lage sein, dem Fragesteller auf die Antwort: »Was wollten Sie mit dem Motiv oder mit dem Thema ausdrücken?« zu sagen: »Das weifs ich selber nicht.« Die Dinge der Erscheinungswelt wirken auf den musikbegabten Menschen in tausendfältiger Weise ein, so dafs er selber nicht mehr weifs, warum und wie sein seelischer Zustand sich so oder so gestaltete. — Musik ist eben das clair-obscur der unendlich tiefen Seelenabgründe; sie ist die Sphinx, die uns nie zu lösende Rätsel aufgiebt; sie gleicht der Sprache des Orakels; sie ist die Dämmerung unserer Gedanken und Handlungen, und mit Recht nannte

Wagner sein Orchester im Bayreuther Festspielhause den »mystischen Abgrund.« Musik ist Analyse unseres Seelenlebens, jedoch ohne begriffliche Rechenschaft. Sinnesempfindungen sind die Wirkungen der Aufsenweltserscheinungen und der »Wille« ist die Ursache unserer Handlungen: diesen drückt die Musik aus. Unzugänglich ist der Verstand, zu erfahren, was an dunklen Trieben in unserem Innern webt und lebt. Das rein Psychologische der Musik ist dem Verstande verschlossen, nicht aber das rein Physiologische. Alle Tonbezeichnungen sind nur fixierte Reizungen unserer Gehörnerven, die auf dem Einvernehmen über gemeinsam empfundene, durch kürzere oder längere Schwingungsdauer der Schallwellen beruhen. Das allein ist aber noch keine Musik!

Welche Methode, welche Analysis ist nun für die Lösung psychischer Probleme in der Musik nutzbar zu machen? Es ist dies schwer zu sagen, denn es zeigt sich immer von neuem, wie schwankend und unsicher der Boden ist und wie schwer es fällt, zu irgend welchen festen Resultaten zu gelangen, um so mehr, als die Musik nicht etwa nur künstlerischen Schein, sondern wirkliches Sein darstellt, und zwar im Extrakt. Die seelischen, überhaupt die geistigen Faktoren, welche ein Musikstück schaffen, sind verborgenen Quellen gleich, die sich unsichtbar vereinigen, multiplizieren und, ans Tageslicht getreten, eine scheinbare Einheit bilden, die wohl ihre Geburtsstätte, aus der sie emporwuchs, verrät, aber nicht alle Nebenumstände ihres Werdens. Wir können sagen: der Aufbau eines Werkes aus Tönen ist der lebensvolle Ausdruck einer Arbeitsteilung von Phantasie-, Verstandes- und Sinnesthätigkeit. Früher sprach man von der Ästhetik der Musik als von einer Geschmackslehre oder als von einer Lehre des Schönen in der Tonkunst. Nach und nach hat sich dieses Gebiet erweitert und wir können nunmehr auch von einer Psychologie der Musik reden, denn alle Empfindungen unseres Lebens zieht sie in ihren Bereich und bringt sie zum Ausdruck. Schönheitsregeln, symmetrisch-

geordnete Regelmäfsigkeit, überhaupt die Anordnung der Teile werden durch die Ästhetik gelehrt, die es lediglich mit der schönen Form zu thun hat. Aber die Musik wirkt ihrem eigentlichen Wesen nach wohl nicht nur durch Formen, sondern durch das, was diesen Formen innewohnt, denn aus der Form spricht noch nicht das, was unsere Seele bewegt. Von einer Formsprache können wir mehr in den bildenden Künsten als in der Musik reden.

Bemerkenswert ist, wie man heutzutage die Musik so gerne in ein Gebiet hineinziehen möchte, mit dem sie so gar nichts gemein hat — nämlich in das intellektuelle.

Die Musik soll geistreich sein, soll womöglich mit dem Verstande begriffen werden und Bestimmtes ausdrücken können; sogar Logik verlangt man von ihr. Auf solche Weise ist die Musik nicht das, was sie eigentlich sein soll; ihr fehlt die Blutwärme, die Lebensfrohheit und Harmlosigkeit. Mit all den Äufserlichkeiten von Form, thematischer Arbeit, kontrapunktischen Spitzfindigkeiten, kann man wohl ein »Tonsetzer« aber kein »Tondichter« sein. Wenn die Musik nicht vornehmlich unser inneres Gefühl befriedigt, ist sie nicht das, als was wir sie schätzen. In der wortsprachlichen Rede mufs die These durch die Antithese bewiesen werden. Was soll nun in der Musik bewiesen werden? Gar nichts. Die Musik giebt uns nicht etwa unzweifelhafte Wahrheiten, welche keine Widerrede dulden, sondern Stimmungen eines Menschen, die bei einem anderen Gefallen, Mifsfallen oder auch keines von beiden, also Gleichgültigkeit erregen können. Um der Musik eine Art Definition zu geben, zog man sie in ein ihr fremdes und ihrem Wesen entgegengesetztes Gebiet hinein: man nahm das Wort zu Hilfe, welches erklärend wirken sollte. Die Programmmusik entstand. Wohl wird durch diese Methode das leichtere Erfassen manches Musikstückes bewirkt, aber endgültigen Aufschlufs über das eigentlich der Musik zu Grunde liegende erhalten wir trotz alledem nicht.

Man spricht so oft von einer »musikalischen Logik«. Giebt es diese im strengen Sinne genommen? Ich bestreite es und meine, dafs das Wort »Logik« besser mit dem Worte »Ordnung« zu vertauschen wäre. Chaotische Regellosigkeit ist auch den musikalischen Gebilden zuwider. Ordnung mufs ihnen, wie jedem anderen zu erfassenden Gegenstande innewohnen. Und doch ist korrekte Regelmäfsigkeit ebensowenig das Wesen des Kunstwerkes als leidenschaftliche Ungebundenheit. Wohl übt die Musik eine zwingende Macht auf uns aus d. h. sie wirkt unmittelbar, aber sogenannte logische Beweisfähigkeit fehlt ihr, weil sie keine Begriffe darlegen, sondern nur das Wogen und Weben der Stimmungen unseres Seelenlebens wiedergeben kann. Doch wie dunkel und wie unerklärlich durch Worte ist dieses Gebiet. Es wäre bei Beurteilung eines Tonwerkes zu fragen: welchen Affekten, welchen seelischen Motiven verdankt dasselbe sein Dasein? Aber nicht nach dem Grundsatze, ob der Tondichter die Regeln feststehender Formen beobachtete. Dafs kunstreiche Form und poetische Kraft sich wohl vereinen können, zeigen uns in der Litteratur Lope de Vega, Moreto, Calderon, Schiller und Goethe, in der Musik Bach, Händel, Gluck, Mozart und Beethoven. Die Musik bietet keine anderen bestimmten und festen Grundlagen für ein einstimmiges und einheitliches Urteil, als die Normen und Gesetze, welche in Bezug auf Stimmenführung, Accordverbindung und Form gelten. Es ist das reinmusikalisch Technische, was in den Erzeugnissen der verschiedenen Meister, von Palestrina bis auf die Neuzeit, als das allen Gemeinsame anzusehen ist. Form, welche es auch sein mag, mufs selbstverständlich jede musikalische Darbietung haben; sie ist, wie überall, die Anordnung einzelner Teile zu einem Ganzen und, im künstlerischen Sinne, die Zusammenfassung von zu einander in wechselseitiger Beziehung stehender Verhältnisse. Aber logische oder auch psychologische Konsequenzen, wie wir sie in der begrifflichen Wortsprache verlangen, giebt es in der Musik nicht. Ihre Erzeugnisse entspringen der unbewufsten

dichterischen Anlage und können nur nachempfunden werden. Die Quelle aber ist verborgen und dunkel; darum ist die Musik selbst auch undefinierbar, weil sie eben unbegrifflich ist. In dieser Unbegrifflichkeit, die als Unvollkommenheit erscheint, liegt der Hauptreiz der Musik. — Wie will man den musikalischen Schöpfungen von Stimmungs- und sensitiven Nervenmenschen, die die Musik als ihre Genies darbietet, beikommen und ergründen? Etwa an der Hand einer wissenschaftlichen praktischen Methode? Ich glaube dieses nicht. Wie häufig krankt die Kritik daran, dass sie mit dem nüchternen Verstand an ein Werk herangeht, welches nichts mit dem nüchternen Verstande zu thun hat, welches nur mit dem Gegenteil von diesem, mit dem Gefühle zu erfassen ist! Wir haben in der musikalischen Produktion allerdings den Unterschied zu machen zwischen Werken von Menschen, begabt mit natürlicher Inspiration und solchen die mit sogenanntem Kunstverstand begabt sind. Erstere treten uns nahe, reifsen uns mit sich fort und erwärmen, letztere können zwar durch äufseres Können imponieren, lassen uns aber kalt, da alles, was sie darbieten, mehr ergrübelt, reflektiert, als aus innerer Intuition entstanden ist. Die Musik ist und bleibt immer nur ein Spiegelbild vom Gefühlsleben des einzelnen Menschen, wie der jeweiligen Kultur in all ihren Äufserungen, deren Stimmungsuntergrund sie uns nur darbietet.

Bekannt ist die Wirkung der Musik. Schon die Sage behandelt die Macht der Musik in den Gestalten des Orpheus und des Rattenfänger von Hameln.

Kein Sinn des Menschen steht mit dem Nervenleben in so unmittelbarer Beziehung, wie gerade der Gehörsinn. Jedermann weifs, wie Freude- und Schmerzenslaute den Menschen aufs tiefste ergreifen, ob dieselben — gleichviel — von Menschen oder Tieren kommen. Die Musik ist darum auch von allen Ausdrucksmitteln das am unmittelbarsten Wirkende, da sie sofort, ohne gedanklichen Prozefs, ins Gefühl übergeht. Die Musik ergreift, ohne dafs wir über

das Warum nachzudenken haben; wir brauchen während des Genusses von Musik nirgends die Hülfe des Verstandes. Überhaupt ist dem Empfinden von Musik mit dem Verstande nicht beizukommen. Ihr Zauber entflieht schon bei einer formalen Analyse, denn ebenso wenig wie ich das seelische Leben eines Menschen durch eine anatomische Sektion kennen lerne, ebensowenig wird mir der Genufs eines Musikstückes durch eine Formanalyse desselben erleichtert.

Das Wesen der Musik erscheint im Verlaufe ihrer Entwicklung von zwiefacher Art:

1. Musik, aufgefafst als Sprache des seelischen Lebens in uns, als Ausdruck der Elementargewalten in unserer Brust.
2. Musik, aufgefafst als schöne Kunst. (Kunst d. i. gebildetes Können.) Schöne Vorstellungen in schöner Form. Beide Gegensätze vereint geben das klassische Kunstwerk.

Die Frage »Was ist Musik?« führt das Interesse auch auf den Ursprung der Musik. Musik ist — allgemein gefafst — der hörbare Ausdruck alles Lebens, sowohl in der unbewufst waltenden, als auch in der sich selbstbewufsten und selbstdenkenden Natur. Musik ist der lebendige Odem, der durch das Weltall weht. Man kann unterscheiden:

1. Laute und Töne in der unbewufst-waltenden Natur.
2. Laute und Töne in der sich selbstbewufsten und selbstdenkenden Natur — beim Menschen.

Laute und Töne in der sich unbewufsten Natur sind das Heulen des Orkanes, das Tosen des Oceanes, das Brausen der Wasserfälle, das Rollen des Donners, das Rauschen der Wälder und anderes mehr. Laute und Töne in der sich selbstbewufsten und selbstdenkenden Natur — beim Men-

schen — sind Freude und Schmerzenslaute, der Gesang, sowie die Sprache in reinen Tönen durch künstliche Tonwerkzeuge. Uralt ist es, und zwar dem Menschen eingeboren, durch Klangwirkungen, durch Laute und Töne seine Seelenbewegungen auszudrücken.

Musik, psychisch genommen, ist seelischer Ausdruck.

Musik, physikalisch genommen, ist Klang und Bewegung in der Zeit.

Musik, ästhetisch genommen, ist: schöne Vorstellungen und Gemütsbewegungen in schönen Tonformen.





2. Über den Zweck des Studiums der Musikgeschichte.

Es soll in folgendem unsere Aufgabe sein, einen Überblick über die Entwicklung der Musik im Verlaufe der Zeiten zu gewinnen.

Ehe wir jedoch unsere Wanderung im Interesse der Musik durch die Weltgeschichte antreten, ziemt es sich wohl, und zumal am Anfange, einige Allgemeinbetrachtungen über unsere Kunst anzustellen.

Wir wollen uns des Zweckes bewufst werden, den das Studium der Geschichte der Musik für uns hat, wollen ferner den Begriff der Wortes »Kunst« klarlegen, sowie das Wesen der Musik, ihren Ursprung und ihre Bedeutung, für unser Leben in Betracht ziehen.

Der Zweck, den das Studium der Geschichte der Musik für uns hat. —

Um uns hierin klar zu werden, wollen wir uns des Studiums der Völker- und Staatengeschichte erinnern, welches wir in der Schule betrieben, in welcher wir unsere allgemeine Bildung erhielten. Was erlernten wir durch jenes Studium?

Wir sahen den Auf- und Niedergang der Völker; wir folgten ihren Entwicklungen, den Einflüssen, welche sie auf andere Völker und wiederum andere Völker auf sie im Laufe der Zeit ausübten und sahen endlich ihren Untergang, herbeigeführt durch diese oder jene Faktoren.

Aber nicht allein die Völkermassen und ihre Schicksale interessieren uns, sondern auch jene Einzelpersonen, die, wie am Firmamente die Sterne erster Gröſse, sich von den anderen abheben. In ihnen lernen wir auſserordentlich einfluſsreiche Personen und Charakterindividualitäten kennen. Es sind dies jene Personen, die der Masse voranleuchteten, dem Volke durch ihren Einfluſs und ihre überwiegende Geistesgröſse neue Bahnen erschlossen.

Wenn es nun schon ein Verlust ist, die Geschichte fremder Völker nicht zu kennen, um wie viel mehr ist es für uns ein Verlust, nichts von dem zu wissen, wie sich unsere Gemeinschaft als Volk bildete, welche Entwicklung unser Volk und Vaterland nahm.

Gewiſs! Es wäre dies ein groſser Verlust und eine bedeutende Lücke in unserer Bildung.

»Jeder Mensch und jedes Volk braucht, je nach seinen Zielen, Kräften und Nöten, eine gewisse Kenntnis der Vergangenheit, bald als monumentalische, bald als antiquarische, bald als kritische Historie.«*)

Erst durch die Kenntnis der Geschichte unseres Volkes lernen wir uns und unsere Zustände erkennen. Weil wir im Verlaufe der Entwicklung unseres Volkes die Einflüsse, denen es unterworfen war und all die Stürme, die es mutig bekämpfend abwies, gleichsam durchleben, darum erzeugt das Studium der Geschichte unseres Volkes bei uns eine gewisse Selbsterkenntnis, giebt uns so die Fähigkeit, daſs wir uns der uns durch die Forderungen der Gegenwart zugefallenen Aufgabe vollkommen bewuſst werden, und schützt uns so vor ängstlichem Herumtappen und ziellosem Weiterleben.

Wer könnte sich in unserer Zeit, im öffentlichen Leben unseres freien Staates, noch die Mitglieder desselben ohne Geschichtskenntnis denken? Wie entsetzlich arm würden wir

---

*) F. Nietzsche. Vom Nutzen und Nachteile der Historie für das Leben.

ohne Kenntnis der allgemeinen Weltgeschichte sein! Wohl sehr leicht ist beim Betreiben der Geschichte, da sie in erster Linie dem Vergangenen dient, die Gefahr vorhanden, von dem Gegenwärtigen abgelenkt zu werden. Durchaus müssen wir dieser Gefahr steuern und immer im Auge haben, dafs es doch unsere vornehmste Pflicht ist, mit all unseren Fähigkeiten uns dem heutigen Leben hinzugeben. Der Toten können wir in Liebe und Treue gedenken und das, was sie Gutes wirkten, uns bewahren und für unser gegenwärtiges Leben nutzbar machen. Unser Sinn und Interesse für Geschichte darf aber dem Aufkeimenlassen des Neuen nicht hinderlich sein; nicht darf es unser Sinnen und unseren Willen erschlaffen und unfähig machen zur Erzeugung neuer Ideen und der für dieselben gültigen Formen. »Nur zum Zwecke des Lebens und also auch unter der Herrschaft und obersten Führung dieses Zweckes mufs das Studium der Historie betrieben werden.«*)

Wie Völker und Staaten, so haben nun alle Dinge ihren Anfang und ihre Weiterentwicklung — mithin ihre Geschichte. Aus all den vielen Spezialgeschichten setzt sich aber erst das grosse Buch der Menschheits- und Weltgeschichte zusammen.

Eine solche Spezialgeschichte ist nun auch die Geschichte der Tonkunst. Sie bildet wiederum einen Teil der Musikwissenschaften, berichtet uns von dem Anteile, den die Menschheit seit altersher an dem Entwicklungsgange der Musik nahm und bewahrt uns das Andenken der Personen, die für ihre Weiterentwicklung strebten.

Es ist also für uns, die wir zur musikalischen Ausübung berufen sind, keine müfsige Arbeit, Kenntnis von der Entwicklung unserer Kunst zu nehmen. Schon hat sich eine ansehnliche Litteratur für die Geschichte der Musik angesammelt, ein Beweis dafür, wie bei ernsten Männern der Drang vorhanden war, diese Wissenschaft nicht nur den

---

*) F. Nietzsche. Vom Nutzen und Nachteile der Historie für das Leben.

Musikbeflissenen, sondern auch den Menschen im allgemeinen näher zu bringen. Die Musik hat längst aufgehört ein Luxusartikel zu sein; sie ist wohl nur noch bei wenigen Menschen eine Sache, die nur des augenblicklichen Amusements wegen existiert.

Wahrlich! Es handelt sich bei der Musik um hohe Ziele; sie dient, wie alle anderen Künste, den höchsten Zwecken unseres Lebens — unser Geistes- und Seelenleben immer mehr zu veredeln und uns so zu höheren und feineren Wesen heranzubilden.

Um nun etwas näher auf die Bedeutung der Musik für unser Leben, sowie auf ihr Wesen einzugehen, seien zu Anfange dieser weiteren Erörterung die Worte Gottfried Kinkels angeführt:

> Uroffenbarung nenn' ich Musik,
> In keiner der Künste
> Strömt der verschlossene Mensch
> Also krystallen heraus.

Wo Zeichen und Wort aufhören darzustellen, vermag noch die Musik mitzuteilen, ihre Macht erst zu entfalten oder vielmehr hier eigentlich erst recht zu beginnen; sie ist imstande, das innerste Seelenleben in seinen unendlichen Abstufungen, mit seinen Geheimnissen, von denen sich der Verstand keine Rechenschaft mehr geben kann, abzuspiegeln: sie allein, die stoffloseste aller Künste, kann uns einführen in das Wogenmeer der Gefühlssphäre, in deren unergründlichen Tiefe wir die Ausgangspunkte all der inneren Regungen: der Freude und des Schmerzes, des Sehnens, der Liebe und des Hoffens erblicken.

In dem Empfindungsleben als Gegensatz zur reinen Verstandesthätigkeit ist es, wo das Wesen unserer Kunst seinen Sitz hat.

Wer von uns hat nicht schon an sich selbst gespürt, dafs, nachdem er seinem Körper völlige Befriedigung gethan, seine praktischen Arbeiten vollendet hat oder von denselben gesättigt ist — mit einem Worte — dem mate-

riellen Dasein Genüge geleistet hat, er sich so gerne und unwillkürlich aus den Schranken des alltäglichen Lebens entfernt und sich in das Reich der Ideale versetzt. Phantasie und Seele leihen ihm zu diesem Fluge ihre Schwingen.

Ihm tritt die Schönheit, die Beherrscherin dieses Reiches, in verschiedenen Gestalten entgegen und, je nach seinem Behagen wendet er sich zu dieser oder jener.

Die einen weiden ihr Gemüt an schönen Bildnereien die anderen lassen die Grazie des menschlichen Körpers auf sich einwirken, manche gehen hinaus in die Natur und empfangen aus ihr mit Hülfe des geistigen und leiblichen Auges Eindrücke. Der Mensch allein kann, weil der Sinn für das Schöne tief in seiner Natur begründet ist, wie Goethe sagt, aus dem Gemeinen das Edle und aus der Unform das Schöne entwickeln. Schliefslich suchen noch viele andere geistigen Genufs und seelisches Empfinden in der Wortpoesie, sowie in der tönenden Welt. Jeder will sich aufschwingen, über die Sorgen des Alltagslebens erheben, in das Reich des ewig Schönen, um, aus demselben erquickt zurückgekehrt, den Schatz des Neugewonnenen für die Veredlung seines Daseins anzuwenden.

Dieses Empfindungsleben ist jedoch nicht zu verwechseln mit einem Dahinträumen ohne Sinn und Verstand. Das Empfindungsleben, bis es auf die hohe und edle Stufe gefördert ist, um für die hehren Schöpfungen der Tonkunst empfänglich zu sein, mufs einen strengen Läuterungsprozefs durchmachen, gleichwie der Verstand geläutert, geschult und anerzogen werden mufs. Der Verstand wird beim Hören von Musik in der ihm eigenen Weise thätig, reicht aber allein nicht aus, um uns das mitteilbar zu machen, was das Herz in seinen Tiefen sinnt und durch den tönenden Hauch, der frei ist von aller Schwere und Begrenzung, kund giebt. Der Verstand leiht uns hierzu seine Kraft des Zersetzens für die Erkenntnis der Tonformen; der Verstand hilft uns das Gehörte gliedern und ordnen und giebt uns gleichsam

den Rahmen, in welchem sodann die Empfindungen ihren freien Spielraum haben.

Ziehen wir das Material in Betracht, dessen sich die Künste bedienen, so ist die Musik, im Vergleiche zu ihren Schwestern, die stoffloseste, darum keineswegs aber die niedrigste.

Es kann unserer Meinung nach bei den Künsten von einem hoch und niedrig gar nicht die Rede sein; sie ergänzen alle einander in der schönsten Weise. So appelliert das Erkennen der Schönheiten in den Werken der Tonkunst und der in denselben ausgesprochenen Wahrheiten nicht allein an die Empfindung, sondern auch an den Verstand des Menschen. Richtig erkannt und richtig empfunden versetzt uns die wahre Tonkunst nicht nur in einen gefälligen vorübergehenden Wahn, sondern sie wirkt, wie alle anderen Künste, nachhaltig, veredelnd, und ist, wie die Religion und die Wissenschaften, eine Lenkerin, eine Führerin in das Reich der Schönheit und Wahrheit. Somit kann mit vollem Rechte auch unsere Kunst als eine Blüte des Lebens und als Verschönerung unseres Daseins angesehen und bezeichnet werden.

Die Geschichte der Völker zeigt uns nun klar, wie bei einem jeden der Kunsttrieb immer erst dann erwachte, wenn Ruhe und Frieden nach innen und aufsen ihre Flügel ausgebreitet hatten. Daher sind die Künste auch als Kinder des Friedens gekannt. Not, Elend und wie alle diese Feinde des menschlichen Daseins heifsen mögen — sie sind die Unterdrücker, ja sogar die Vernichter des Kunstsinnes.

Ehe wir zur Beantwortung der Frage, betreffend die Entstehung, den Ursprung der Tonkunst, schreiten, wollen wir uns einen Allgemeinbegriff vom Worte »Kunst« bilden. Was haben wir unter »Kunst« zu verstehen?

Es wird nicht schwer sein für uns, die wir unser Leben schmücken mit den Erzeugnissen jeder Kunst, eine treffende Definition dieses Wortes und Begriffes zu finden.

Schauen wir um uns in unseren Städten, öffentlichen Plätzen, Strafsen, unseren Wohnstätten, sowie in den Galerien, in denen wir die Werke unserer bildenden Künstler erblicken und leihen unser Ohr den Vorträgen in Kirchen, Theatern, Rede- und Konzertsälen. Was nehmen wir wahr?

Überall empfangen wir Eindrücke. Überall empfinden wir ein Bestreben nach Mitteilung, welches bald an unseren Gesichts-, bald an unseren Gehörsinn appelliert. Wir dürfen somit also wohl die Kunst als ein Entäufserungs- oder Mitteilungsvermögen auffassen. Was der Mensch in seinem Innern erschaute, ob ihm die Natur hierzu ein Urbild gab oder nicht, — es kommt hier nicht in Betracht — das sucht er zu veräufsern, durch irgend ein Mittel darzustellen und mitzuteilen. Die Fähigkeit dieser Mitteilung innerer Vorgänge bezeichnen wir daher mit dem Namen »Kunst« und haben so den Allgemeinbegriff für dieses Wort erlangt.

Betrachten wir nun die verschiedenen Mitteilungsarten, die uns im Leben entgegentreten und deren sich der Mensch bedient in Rücksicht auf ihre Entstehung.

Als vornehmste und naheliegendste Quelle der Kunstbethätigung wird wohl der Mensch selbst mit all seinen Fähigkeiten, sich jemand anderem mitzuteilen, aufzufassen sein. Sein Stimmorgan, sein Blick, die äufsere Haltung seines Körpers, — alles dies dient ihm zum Ausdrucke seines Willens, seiner Gedanken, seiner Empfindungen. Wir können somit am Menschen selbst schon den Ausgangspunkt der Entwicklung der meisten Kunstgattungen erblicken. Diese sind: Die beiden durch das Stimmorgan des Menschen bedungenen — Ton- und Wortsprache. Durch den Ausdruck, welchen er seinem Körper, sowie dessen Glieder verleiht, gelangen wir zur Quelle, welcher die Plastik und Malerei entsprofs. Die Architektur, die Baukunst, jene Sprache, in welcher Steine zu uns reden — sie empfing ihre Urbilder aus der den Menschen umgebenden Natur. Von ihr gilt wohl in erster Linie der Satz des Aristoteles, den wir im

I. Kapitel seines Werkes über die Poetik verzeichnet finden, und den er als Grundlage und Quelle der Entstehung aller Künste lehrt. Dort heifst es: »Alle Künste beruhen auf Nachahmung«, und weiter spricht der Philosoph: »Nachahmung ist dem Kinde angeboren. Seine ersten Erkenntnisse erlangt der Mensch durch Nachahmung. Der Mensch ist das am meisten nachahmende Geschöpf. Wir lernen alles durch Nachahmung.«

Nur aber auf die Entstehung der Baukunst, Plastik und Malerei wollen wir diesen Satz Bezug haben lassen, denn Nachahmung der Urbilder in der Natur war es wirklich, auf welcher die ersten, wenn auch primitiven und durchaus rohen Erzeugnisse der Urmenschen auf dem Gebiete der drei genannten Künste beruhten.

Zum Schutze gegen die Stürme, Regen und sonstigen äufseren Einflüsse, zum Schutze gegen wilde Tiere flüchtete sich der Urmensch in Höhlen; er stützte das Innere der Höhle mit Baumstämmen, wozu ihm der Wald ein Vorbild gab. Erst später baute der Mensch seine Zufluchtstätte über der Erde und verwandte schon Holz und Stein zum Baue seiner Schutzmauern. Ein einfaches Dach aus Tierfellen oder Baumzweigen, gestützt auf die im Innern eingerammten Baumstämme, schützte gegen den Regen. So haben wir uns die Wohnstätte eines Urmenschen vorzustellen. Denken wir uns nun noch im Innern ein Götzenbild, welches jener auf niedriger Entwicklungsstufe stehende Mensch mit seinen geringen Fähigkeiten vielleicht nach seinem eigenen Ebenbilde oder nach dem Vorbilde irgend eines gefürchteten Wesens, vielleicht eines Tieres, herstellte, so haben wir hier in diesem Urleben die rohen Keime der beiden Kunstgattungen Architektur und Plastik.

Kehren wir zurück zur Tonsprache und fragen nach ihrem Ursprunge. Wo ist ihre Quelle zu suchen?

Wohl zuerst nicht in der Nachahmung der Geräusche und Laute in der Natur. Jene Laute, welche der Urmensch als Zeichen der Freude und des Schmerzes ausstiefs, sie

waren ihm eingeboren, wie ihm sein entwicklungsfähiges Stimmorgan angeboren war.

In den Anfang und in die Entwicklung des Seelenlebens des Menschen ist auch der Anfang und die Entwicklung seiner Tonsprache zu setzen.

Es ist unzweifelhaft, dafs Tonsprache und Wortsprache in Urzeiten zusammenfielen, da Worte nur Laute und Töne waren, und umgekehrt — Laute und Töne das vorstellten, was später bestimmter durch das sich entwickelnde Wort besagt wurde. Mit der Entwicklung des Seelenlebens erweiterte sich die Tonsprache; mit der Entwicklung des Begriffs- und Verstandeslebens bildete sich die Wortsprache. Wo ihr Scheideweg war — werden wir wohl kaum mehr zu bestimmen imstande sein.

Die Tonsprache ist hiernach die älteste, aber auch zugleich die jüngste der Kunstgattungen. Die älteste: Insofern als sie dem Menschen durch das Stimmorgan eingeboren ist. Die jüngste: Insofern als sie erst zur Blüte gelangte, nachdem bereits ihre Schwestern, die übrigen Kunstgattungen, grofse Blütezeiten gehabt hatten.

Wenngleich wir den Ursprung der Tonsprache im Grunde an kein Urbild in der Natur knüpfen, so liegt es wohl auch nicht fern, dafs der Urmensch Neigung besafs, und Gefallen daran fand, Laute nachzuahmen, die auf ihn, je nach ihrer Verschiedenheit, einen frohen oder furchtbaren Eindruck machten.

Es hatte diese Sprache der Natur*) für den auf niedriger Entwicklungs- und Kulturstufe stehenden Menschen etwas Rätselhaftes, etwas über seine Begriffe hinausgehendes. Deshalb dachte er sich als Urheber dieser Erscheinungen, wie z. B. im Rauschen der Bäume, im heulenden Sturmwinde, im Brausen des Meeres, im Donner u. s. f. ein lebendes Wesen. In der That — die Geräusche und Töne in der Natur haben

*) Robert Springer. Die Musik des Kosmos. Allgemeine deutsche Musikzeitung, VI. Jahrg., Nr. 44 und 45.

für den phantasievollen Menschen viele Ähnlichkeit mit den Äufserungen eines lebenden Wesens. Wird nicht noch in der Bibel der Donner als Stimme des zürnenden Gottes aufgefafst? Sagen nicht noch heute die Esthen, wenn es donnert: der alte Vater ruft! Glaubte man nicht an die Sprache eines Geistes, wenn aus den sogenannten Memnonssäulen die verschiedenartigsten Töne hervorklangen? Alle Naturgeräusche, wie sie in den mit einander kämpfenden Naturkräften, im Sturme auf dem Meere, im Rauschen der Wälder von dem Menschen wahrgenommen wurden, machten auf ihn den Eindruck des Rätselhaften, des Dämonischen und des Erhabenen. Der Mensch sah sich in unmittelbare Abhängigkeit versetzt von den Naturkräften und ihren Wirkungen. Diese wurden, weil sie ihn beherrschten, sogar seine Götter; er betete sie an und fürchtete sie. Einen Beweis liefert hierfür bei alten Völkern die Personifizierung so vieler Naturkräfte. Viele Götter der alten Völker entstanden wohl in der Phantasie des Menschen durch die Eindrücke des hörbaren Odems, der durch das Weltall weht. War es nicht sehr natürlich von den alten Griechen, ihrem Gotte Pan und seinen Begleitern — den Faunen — die Syrinx oder Schilfpfeife als Attribut beizugeben, zum Zeichen, dafs das Rauschen und Flüstern des Schilfes und das Murmeln der Quellen von Göttern herrühre? Es geht ferner die Sage, dafs gerade dieses Instrument, die Syrinx, von Hirten erfunden wurde, die, nachdem sie das Pfeifen und Rauschen im Schilfrohre wahrgenommen hatten, ein Rohr abschnitten und selbst in dasselbe hineinbliesen. Auf ähnliche Weise und auf Grund der Geräusche in der Natur, die ebenso wie auf die Entwicklung der Sprache auch auf die Entwicklung der Musik einen Einflufs hatten, entstanden eine Reihe von musikalischen Instrumenten.

Die erste Instrumentalmusik war jedenfalls nichts anderes als die krasseste Tonmalerei — also die möglichst genaue Nachbildung des Naturlautes resp. Geräusches. Wir finden auch bei vielen heutigen Naturvölkern, dafs in ihren Volks-

musiken die ihren Gegenden eigentümlichen Geräusche wiedererklingen. Klingen nicht die melancholischen Weisen der Mongolen oder Tartaren, die sie in ihren Steppen hersingen, als ob sie die getreue Nachahmung des monoton lang-heulenden Steppenwindes seien? Treffen wir ähnliches nicht auch noch heutzutage bei den Zigeunern, deren Musik bald leidenschaftlich, bald traurig, bald wieder stürmisch erregt, wie der Wind in seinen Nüancen auf der Pufsta tönt?

Welche Kluft liegt aber zwischen den an sich wohl interessanten und naturwüchsigen Klängen der vorhergenannten Naturvölker und den grofsen Schöpfungen in der Tonkunst durch jene Meister, deren Namen Palestrina, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Lifzt und Wagner sind?

Jene naturwüchsigen Klänge und Weisen verhalten sich zu den Werken dieser Meister wie wildwachsende Blumen zu den veredelten. Vieles mufste geschehen, um die Tonkunst von den Banden des rohen Naturalismus zu lösen und sie zur vergeistigten Sprache des Menschen zu erheben.

Zum Schlusse unserer Betrachtungen wollen wir uns nun noch die Frage vorlegen: Woher stammt beim Menschen der mächtige Drang nach Kunstbethätigung? Warum und zu welchem Zwecke schuf er sich die Künste?

Wir werden mit Beantwortung dieser Frage eine Ergänzung zu den früheren Betrachtungen über den Ursprung der Tonkunst sowie über die Bedeutung der Musik für unser Leben erlangen und zugleich den tiefsten Grund und die eigentlichste Quelle alles geistigen und seelischen Lebens, sowie aller Künste finden.

Die heiligen Überlieferungen fast aller Völker berichten von einem dem Menschen verloren gegangenen Paradiese. Dies Paradies wird als Himmel auf Erden geschildert. Nicht Mifsverhältnis, nicht Unform, keine Sünde, keine Schlechtigkeit trübten jenes Dasein. Höchste Vollkommenheit und reinste Harmonie herrschten in allem. Die Gottheit stieg zu den Menschen herab und die Menschen waren Gott ähn-

lich. Nur Frieden, Eintracht, Glück und Seligkeit atmete dieses Leben. Die heiligen Schriften versetzen nun dieses Paradies an den Ort, wo die Wiege der Menschheit stand, fern im Osten, von wo uns der Sonnenaufgang wird, in eine Gegend, in welcher keine Stürme toben, sondern nur milde Lüfte wehen, herrliche Blumen spriefsen — über Alles ewig strahlender Sonnenschein und ein ewig blauer Himmel ausgebreitet. Hier wandelte die Menschheit in ihrer Kindheit. Schön an Gestalt lag der erste Mensch da; rein an Seele, sein Haupt auf den schönsten Blumen gebettet. Aber nicht lange sollte dieses beglückende Dasein dauern, welches der gute Geist des Universums gestiftet hatte. Schon lauerte im Hintergrunde der böse Geist des Weltalls, sah mit hämischen Blicken auf die Schöpfung des guten Geistes und bahnte eine Zerstörung dessen Werkes an, indem er die niederen Begierden, Eigenschaften, welche der Mensch bis dahin noch nicht besafs, in sein Inneres pflanzte und durch dieselben den Keim zum Bösen und zur Unvollkommenheit unter die Menschheit schleuderte.

So berichten uns die heiligen Schriften. — Das Paradies war den Menschen verloren, aber tief wohnt in unserem Innern die Sehnsucht nach demselben, nach der höchsten Vollkommenheit, nach dem Guten und nach der Wahrheit. Diese Sehnsucht drückt und drängt uns täglich und ruft in uns das Streben wach, all' unsere Kräfte daran zu setzen, das verloren gegangene Paradies wieder zu erlangen, den Himmel, der einstmals auf Erden bestand, wieder bei uns einzusetzen.

Ist nun jene Erzählung unserer heiligen Überlieferungen von der Kindheit der Menschheit im allgemeinen, nicht auch auf den Menschen im speziellen — auf jeden von uns zu übertragen? Gewifs! Wie sehr gleicht unser erster Lebensabschnitt einer Zeit im Paradiese, vor dessem Eingange nur die Engel der Liebe und die Grazien der Schönheit Wache halten? Die fürsorgliche Liebe der Eltern umgiebt uns jeden Augenblick, sie drückt uns den Kufs auf die Wangen

beim Erwachen und beim Einschlummern; sie schmückt uns mit Blumen und allem Schönen, gleichwie die ersten Menschen im Paradiese mit Blumen geschmückt und auf denselben gebettet waren. Diese Liebe — sie weckte nur reine und edle Empfindungen in unserer Seele. Liebe und Freundschaft verklären und erleuchten unsere Jugendtage wie herrliche Blumen und ewiger Sonnenschein das Paradies.

Aber wie dort es war, so schleicht sich auch schon heimlich in unsere Jugend der Dämon der Häfslichkeit, des Zweifels und des Bösen und lauert auf Gelegenheit, uns in seinen Bereich ziehen zu können. Nicht an den erleuchteten Tagen unseres Jugendlebens erscheint dieser Dämon der Häfslichkeit, denn er scheut das Licht, sondern dann, wenn düsteres Gewölk unser Leben umnachtet, wenn Sorge uns drückt und wenn Trauer unser Inneres erfüllt.

Schon wie bald stellen sich oft diese Tage bei uns ein? Kaum ist unsere Kindheit, die wir im Vereine geliebter und liebender Wesen verbrachten, am Ende, so beginnt das Materielle des Lebens schwer auf uns zu lasten. Die uns so sehr liebten, und die wir mit aller nur möglichen Hingabe wieder liebten, — unsere Eltern, unsere Erzieher — sie werden uns oft schon in frühen Tagen durch den Tod geraubt. Wir stehen allein — mitten in der grofsen Welt — nur auf uns angewiesen.

Hier ist es nun, wo für uns, sowie für jeden Menschen das beginnt, was wir schlicht mit dem »Kampf des Lebens« bezeichnen. Es ist dies aber nicht allein ein Kampf ums Leben, sondern auch ein Kampf im Leben; ein Kampf des guten Geistes mit dem bösen, der materiellen Existenz mit den idealen Anschauungen, sowie ein Kampf der Wahrheit mit der Lüge und dem Zweifel.

Eine fast unaussprechliche Sehnsucht nach Frieden beginnt in dem Menschen zu erwachen; die Sehnsucht nach Harmonie des Lebens, wie er dieselbe in der Kindheit Tage empfand und wie sie ihm jetzt in der Idee vorschwebt, fängt an, seinen Geist und sein Gemüt zu beschäftigen.

In dieser Sehnsucht nach Vollkommenheit, nach Harmonie, mit einem Worte: in der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradiese ist die Ursache des Dranges zur Kunstbethätigung des Menschen und somit auch die tiefinnerste Quelle der Künste gelegen.

Durch die Sehnsucht getrieben, kühn vorgehend, ist es dem Menschen nun auch gelungen, den Sieg über die Dämonen der Finsternis, der Häfslichkeit, des Bösen und des Zweifels zu erlangen.

Die Materie, von der stofffestesten, vom Steine an, bis zur stofflosesten, den Schwingungen der Luft, — dem tönenden Hauche, — machte sich der Mensch unterthan und verwendete sie als Mittel für seinen Ausdruck; für das, was er in der Idee erschaute und tief innen empfand, und schuf so in seinem heiligen Drange, im Kampfe um Licht, Wahrheit und Schönheit jene herrliche Trias: Religion, Wissenschaft und Kunst.

Nicht losgelöst stehen diese drei Sterne unseres Lebens nebeneinander. Sie sind von einander kaum zu trennen; sie sind eng mit einander verbunden, da sie Kinder einer Mutter sind: der Sehnsucht, nicht nach dem Unzulänglichen und Zufälligen, sondern nach dem Universellen — nach dem Ewig-Allgemeingültigen. Sie heben die Kluft, welche die Zweiheit unseres Wesens, hervorgerufen durch den Zwiespalt von Materie und Geist, in unserem menschlichen Leben schuf, auf und bilden gleichsam die Brücke, über welcher wir zu unserem verlorengegangenen Paradiese gelangen.

Blicken wir daher mit Ehrfurcht zu diesen drei herrlichen Sternen am Firmamente unseres Lebens hinauf, lassen wir dieselben Leuchtfeuer auf unseren oft gefahrvollen Wegen sein und vergessen wir nie die hohe Bedeutung, welche wir denselben für unser Leben beizulegen haben.



3. Vorfragen und Antworten.

Was ist im weiteren und engeren Sinne unter Musikgeschichte zu verstehen?

Ein Teil der Kulturgeschichte der Menschheit, sowie ein Teil der Musikwissenschaft. Die Musikgeschichte berichtet von dem Anteile, den die Menschheit von altersher an dem Entwicklungsgange der Musik nahm und bewahrt das Andenken derjenigen, die für die Weiterentwicklung der Tonkunst in Betracht kommen.

Warum interessieren wir uns für Musikgeschichte?

Um die feststehenden Grundlagen der Musikentwicklung und den Werdegang der künstlerischen Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst kennen zu lernen. Sodann studieren wir Musikgeschichte zu unserer eigenen Selbsterkenntnis, denn wie wir an der Hand des Geschehenen den Mafsstab für unser gegenwärtiges Handeln erlangen, so dient uns die Geschichte gleichsam als Spiegel und schützt vor ängstlichem Herumtappen, sowie ziellosem Weiterleben in unserer Kunst.

Welches Kriterium hat insbesondere und allgemein für das musikalische Kunstwerk zu gelten?

Für das musikalische Kunstwerk hat als Kriterium das geistige und soziale Leben einer Zeit zu gelten, sowie die Eigenart des schaffenden Künstlers. Leben und Kunst hängen innig zusammen.

Wie bezeichnen wir, je nach den Zielen, die Kenntnisse, die wir aus der Vergangenheit ziehen?

Wir bezeichnen die Kenntnisse, die wir je nach den Zielen aus der Vergangenheit ziehen, als monumentalische, antiquarische und kritische Historie.

Womit hat es die kritische Historie zu thun?

Die kritische Historie hat es mit der Untersuchung der Echtheit, der Authenticität schriftlicher Zeugnisse zu thun.

Welchen Zweck hat die monumentalische Historie?

Die monumentalische Historie bewahrt das Andenken merkwürdiger Begebenheiten, hervorragender Persönlichkeiten, sowie bedeutender Kunstwerke.

Womit beschäftigt sich die antiquarische Kunsthistorie?

Die antiquarische Kunsthistorie beschäftigt sich mit den veralteten und daher altertümlichen Denkmälern der Kunst.

In welche allgemeine Hauptabschnitte zerfällt der Inhalt der Musikgeschichte?

1. In die Musikentwicklung bei den Völker des Altertums.
2. In die Musikentwicklung von der Zeit nach Christi Geburt innerhalb und aufserhalb der christlichen Kirche bis zum Ende des 16. Jahrhunderts.
3. In die Musikentwicklung von der Zeit an, in welcher die Musik nicht mehr hauptsächlich durch die Kirche, sondern durch das aufserkirchliche Leben beherrscht wird. Dies ist vom Ende des 16. Jahrhunderts an der Fall.

Wie heifsen die zu behandelnden Kapitel der Musikgeschichte?

I. Die Musik bei den Völkern des Altertums.

1. Bei den Völkern des nichtklassischen Altertums. (Musik bei den Ägyptern und Hebräern.)
2. Bei den Völkern des klassischen Altertums. (Musik bei den Griechen und Römern.)

II. Die Musikentwicklung im Mittelalter.

1. Die Musikentwicklung auf dem Boden der christlichen Kirche von der Zeit n. Chr. Geburt bis einschliefslich zum 16. Jahrhundert, d. i. bis zur Ausbildung des Kontrapunktes und mehrstimmigen Gesanges.
2. Die Musikentwicklung auf aufserkirchlichem Gebiete von der Zeit n. Chr. Geburt bis zum Renaissance- bezw. Reformationszeitalter.
   a) Musikentwicklung auf dem Boden des Volkstums.
   b) Musikentwicklung, hervorgerufen durch die Kreuzzüge. (Epoche des ritterlichen Minnesanges.)
   c) Geistliche und weltliche Schaustücke mit Musik. (Passionen, Mysterien, Legenden, Moralitäten, Teufelspiele etc.)
   d) Die Instrumentalmusik und die zünftigen Musikanten des Mittelalters.
   e) Epoche des zünftigen Meistersanges in Deutschland.

III. Die Musikentwicklung, hervorgerufen durch die Renaissance, **auf dem Boden von Italien.**

1. Musikentwicklung auf dem Boden von Rom.
2. Musikentwicklung auf dem Boden von Venedig.
3. Musikentwicklung auf dem Boden von Florenz.
4. Musikentwicklung auf dem Boden von Neapel.

5. Die Entwicklung der absoluten Instrumentalmusik auf dem Boden Italiens vom 16. Jahrhundert an.
6. Die Weltherrschaft der italienischen Oper, sowie der italienischen Musik überhaupt (Gesang- und Instrumentalvirtuosentum) bis in das 19. Jahrhundert.

IV. 1. **Die Musikentwicklung auf dem Boden von Deutschland,** hervorgerufen durch die Umwälzung zung innerhalb der christlichen Kirche (Reformation) bis zu J. S. Bach. (16. und 17. Jahrhundert.)

2. **Deutschlands Klassiker der Tonkunst.** Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven. (18. und erstes Viertel des 19. Jahrhunderts.)

V. 1. **Das 19. Jahrhundert in seinen musikalischen Hauptvertretern in Deutschland.** (Schubert, Spohr, C. M. v. Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms, Chopin, Rubinstein, Berlioz, Lifzt, Wagner.)

2. **Das deutsche Lied.** (Volksgesang und Kunstlied.)
   a) Das einfache Volkslied.
   b) Der kunstgemäfse Volksgesang.

VI. **Die Musikentwicklung in aufserdeutschen und aufseritalienischen Ländern:** in Polen, Rufsland, Böhmen, Schweden, Norwegen, Dänemark, in Ungarn sowie bei den Zigeunern, in Holland, Belgien, Spanien, Britannien und Frankreich. Ferner: Die Musik in den Alpen, sowie über die Musik in China.







Tanzstunde im

Nach dem Gemälde v



yonisostempel

Hermann Schneider.



Die Musik bei den Völkern des Altertums.







a) Die Musik bei den Völkern des nichtklassischen Altertums.

(Ägypter und Hebräer, Altgermanen, Kelten und Finnen.)

Was bestätigen die Zeugnisse, welche über Musik bei den Völkern des nichtklassischen Altertums, vorzugsweise über Musik bei den Ägyptern und Hebräern, berichten?

Dieselben bestätigen mit ziemlicher Gewifsheit, dafs die Kunst der Töne bei diesen Völkern nicht über die allereinfachste Form hinaustrat, während andere Künste, wie Architektur, Skulptur und Wortpoesie bei ihnen bereits in hoher Blüte standen.

Können wir uns heute noch eine sinnliche Vorstellung von der Musik, welche jene Völker des nichtklassischen Altertums ausübten, machen?

Nein; uns mufs es genügen, durch die Überreste bildender Kunst, sowie durch schriftliche Überlieferungen zu erfahren, dafs jene Völker in verschiedenen Lebensformen Musik zur Anwendung brachten.

Was setzt die Musik, aufgefafst als Kunst in unserem Sinne, bei einem Volke voraus?

Hohe geistige und seelische Entwicklung, tiefinneres Gemütsleben, eine grofse Vervollkommnung des Gehör-

sinnes, sowie Vollkommenheit des Baues der künstlichen Tonwerkzeuge.

Wie und wo fand die Musik bei den Völkern des Altertums meistenteils Verwendung?

Zur Anfachung der Kampfeslust im Kriege, zur Belebung der Streitkräfte auf Märschen, im religiösen Kult, sowie bei Festen zur Erhöhung einer fröhlichen Stimmung — bei Hoffesten und Gastmählern.

Herodot berichtet, dafs zum Feste der Pacht (Göttin von Babustis) Männer und Frauen aus dem ganzen Lande nach Babustis fuhren mit Flötenmusik auf allen Schiffen; einige Frauen schüttelten die Klappern, andere Frauen und mit ihnen Männer klatschten in die Hände und sangen dazu.

Bei der Osirisfeier, in welcher die Ägypter nach Plutarchs Angabe die Abnahme des Niles betrauerten, wurde unter Trauergesängen und unter dem Geräusche der Klappern, durch welches der böse Typhon verscheucht werden sollte, das Bild der Isis umhergetragen. Zahlreiche Abbildungen, die uns erhalten geblieben sind, zeigen die Gelegenheiten, bei welchen die Ägypter sich der Musik bedienten. So z. B. hat der dritte Ramses — nach Herodot Rhampsinit — 1270 v. Chr. auf der Mauer des Palastes von Medinet-Habu den Akt eines Regierungsantrittes darstellen lassen: Trompetenbläser eröffnen den Zug, in welchem Befehlshaber und Beamte schreiten. Auf Abbildungen von altägyptischen Gastmählern sieht man meistens Tänzer und musizierende Männer und Frauen mit Musikinstrumenten aller Art. Frauen klatschen in die Hände und andere tanzen nach dem Takte der Musik.

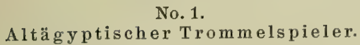
Welche Musikinstrumente treffen wir beim alten Ägyptervolke an?

Saiteninstrumente: Harfen, Lyren, Griffbrettinstrumente, das Hackbrett.

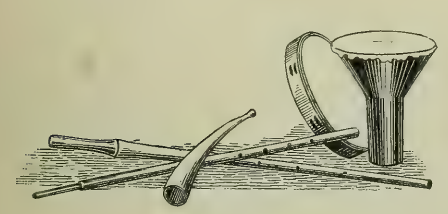
Blasinstrumente: Flöten (einfache und Doppelflöten) Tuben (Trompeten).
Schlaginstrumente: Becken, Cymbeln, Klapphölzer.
Rasselinstrument: Das Sistrum.
Auch das Händeklatschen galt bei den Altägyptern als eine Art von Musik.



No. 2.
Klapperinstrument
(ähnlich unseren heutigen Kastagnetten).



No. 1.
Altägyptischer Trommelspieler.



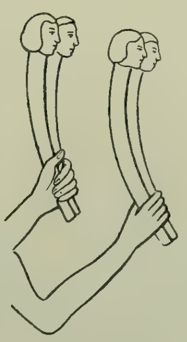
No. 3.
Altägyptische Musikinstrumente.
Horn, Flöten, Handpauke (Adufe) und Kesselpauke.



No. 4.
Altägytischer Tubabläser.
(Dieselben gingen im Felde an der Spitze der Truppe hinter der Fahne).



No. 5.
Klapperinstrument
(ähnlich unseren heutigen Becken oder Cinellen).

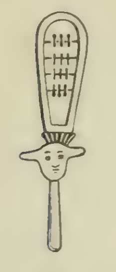


No. 6.
Klapperhölzer.



No. 7.
Altägyptische Harfe
(1700—1200 v. Chr.).

Wie war das Sistrum der alten Ägypter beschaffen?



No. 8.
Altägyptisches Sistrum (Rasselinstrument).

Das Sistrum, welches in der Form Ähnlichkeit mit dem in unserer Militärmusik gebräuchlichen Glockenspiele hatte, bestand aus einem mit einem Handgriffe versehenen metallenen Rahmen, durchzogen von lose umringten Metallstäben. Bildliche Darstellungen zeigen uns, dafs Sistren meist bei Prozessionen und Opferfesten angewendet wurden. Eine Massenanwendung der Sistren fand unter Kleopatra in der Schlacht bei Actium (36 v. Chr.) statt.

Welches Musikinstrument tritt uns wohl als das älteste entgegen?

Die Flöte. Fast alle Kulturvölker kannten den Gebrauch der Flöte. Bei den alten Mexikanern war die Flöte das Symbol des Lebens. (Wenn der zur irdischen Vertretung des Gottes Camaxtli auserwählte Jüngling nach einem Jahre den Opfertod im Tempel von Tlachcachcaleo sterben mufste, hatte er auf jeder Tempelstufe eine Flöte zu zerbrechen.) Beim blutigen Opferdienste des Bel in Babylonien ertönten lärmende Instrumente, um das Jammergeschrei der zur Opferung gelangenden Unglücklichen zu übertönen.



No. 9.
Flötenspieler.

Wo tritt uns die Harfe, wohl eines der ältesten Musikinstrumente der Ägypter, in primitivster Form entgegen?

In den Pyramidengräbern von Memphis.

Welches Aussehen hat die Harfe der Pyramidengräber von Memphis?

Ein mit vier Saiten bespannter Bogen, ähnlich der gleichnamigen Waffe.



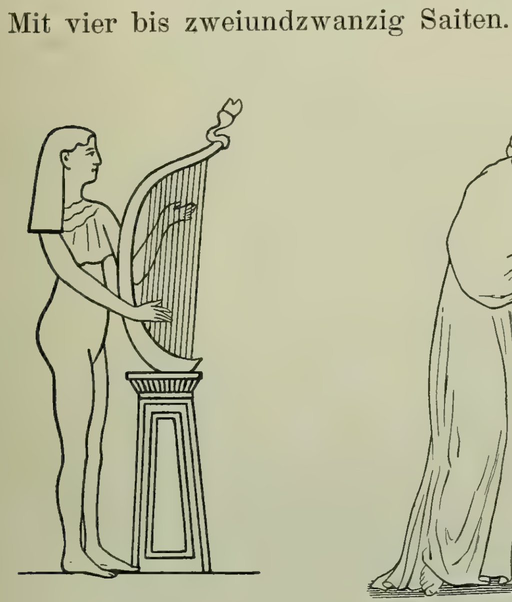
No. 10.
Abbildung einer Harfenspielerin aus den Pyramidengräbern zu Memphis.

In welchem Grabmale entdeckte man die Abbildung einer Harfe von ungewöhnlicher Gröſse und Schönheit?

Im Grabmale des Sesostris.

Mit wieviel Saiten waren die altägyptischen Harfen bezogen?

Mit vier bis zweiundzwanzig Saiten.



No. 11.
Altägyptische Harfenspielerin.



No. 12. Altägyptischer Harfenspieler (1700—1200 v. Chr.).



No. 13.
Flöten- und Harfenspieler.

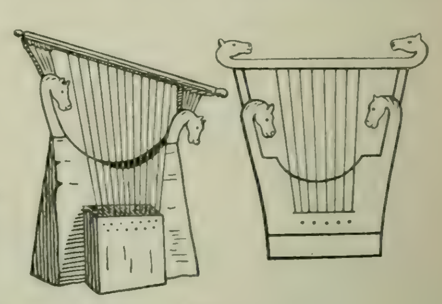
No. 14.
Harfe- und Lautespielende Frauen
(1700—1200 v. Chr.).



No. 15.
Altägyptische Harfenspieler.

Welches Musikinstrument ist neben der Flöte und Harfe wohl als eines der ältesten bei den Ägyptern zu betrachten?

Die Lyra. (Die altägyptische Sage schreibt ihre Erfindung dem Gotte Thaut [Hermes oder Mercurius] zu.) Noch heute ist die Urform der Lyra bei ägyptischen Straſsensängern gebräuchlich.



No. 16.
Altägyptische Lyren.

Wann und von wem wurde die Lyra nach Ägypten gebracht?

Um 2300 v. Chr. durch asiatische Handelsleute.

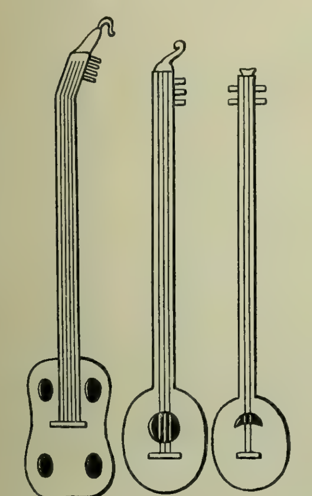
Welche Form ist die Urform der Lyra?

Eine mit drei Saiten bezogene Schildkrötenschale; später finden sich (in der Blütezeit Ägyptens) Lyren mit fünf, sechs und acht Saiten vor. Die ältesten Darstellungen von Lyren finden sich in den Gräbern von Beni Hasan (12. Dynastie) 2300 v. Chr. Die Saiten der Lyra wurden mit den Fingern der rechten Hand oder mit einem Plektrum zum Tönen gebracht.



No. 17.
Ägyptische Strafsensänger.

Welche Art von Musikinstrumenten treten uns nicht nur an Obelisken, an den Denkmälern der Pharaonen, sondern auch in der Hieroglyphenschrift entgegen?



No. 18.
Lautenähnliche Griffbrettinstrumente hervorgegangen auf dem Monochord (1700—1200 v. Chr.).

Griffbrettinstrumente, welche lautenähnliche Form besitzen und mit zwei bis drei Wirbeln versehen sind; um 1700—1200 v. Chr. findet sich eines sogar mit vier Schalllöchern versehen. Burney (»Hist. of the Mus.«, Vol. I, pag. 204—205) entdeckte zuerst ein solches auf einem Obelisken in Rom. In der Hieroglyphenschrift sind lautenähnliche Instrumente häufig versinnbildlicht.

Wie hiefs der letzte männliche Herrscher Ägyptens, der den Bei-

namen »Auiletes« trug, weil er selbst auf der Flöte ausübend war?

Ptolomäus XII. (66—51 v. Chr.)

Woraus schliefst man, dafs die alten Ägypter bereits die Tonfolge besafsen, welche dem griechischen und unserem Tonsysteme zu Grunde liegt?

Aus altägyptischen Flöten, deren Alter auf 3000 Jahre berechnet wird; diese Flöten, welche zu Fayum in einem Sarkophage aufgefunden wurden, gaben nicht nur das pythagoräische Tetrachord, sondern auch unsere diatonische Tonleiter.

Die diatonische Tonleiter blickt also demnach auf ein Alter von 3000 Jahren zurück. Aber auch so manches andere war schon ganz so, wie in unseren Tagen. Das zeigt uns z. B. ein altägyptisches Spottgedicht aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. Geburt. Dasselbe ist in den Verhandlungen der Pariser Akademie vom Jahre 1890 veröffentlicht worden und richtet sich gegen einen berühmten Sänger, der viele Verehrer, aber auch sehr viele Neider hatte. Dieser Sänger des alten Reiches der Pharaonen hatte mit den meisten seiner Kollegen der Neuzeit



No. 19.
Satirische Darstellung einer Musikkapelle (1400 v. Chr.).

gemeinsam eine gute Kehle sowohl zum Singen als auch zum Trinken. Der gefeierte Sänger, der auch die Harfe

meisterhaft spielte, war ein beliebter Gesellschafter; wenn ein Grofser des Reiches ein Fest gab, war er dabei. Seine Schwächen werden in folgendem Spottgedichte gegeifselt:



No. 20.
Musizierende Frauen
bei einer Prozession (1400 v. Chr.) (Harfe mit 10 Saiten, Laute, Doppelflöte, Lyra und Hackbrett). Entnommen den von Rossellini gesammelten Darstellungen.

»Schöner als die der Nachtigall und des Hirtenvogels ist Deine Stimme, — Dir aber gilt sie, Begnadeter, nicht, denn ein gewaltiger Krug beachtenden Merissabieres ist Dir mehr wert, als Dein Gesang. — Zu den Festen der Fürsten laden sie Dich — Dich eines Ziegelstreichers Sohn — Und wie einen Herrn begrüfst Dich die Dienerschar — Deine Harfe stellt Dir eine blühende Magd neben den schwellenden Pfühl — Aber Deine Augen sehen die Harfe nicht, Dein Herz sinnt nicht goldene Gesänge — Deine Augen messen wie viel des guten Essens auf die Tafel kommt — Und Dein Magen ist so unersättlich wie Deine Kehle immer trocken ist. — Wie ein Masttier so stopfest Du die guten Speisen in den Rachen. — Wie ein Kamel legst Du Dich nieder an den Boden, um aus den Krügen Merissa zu saufen. — Schläuche voll süfsen Weines trocknen vor Dir aus. — Deines Gastfreundes Freude bis Du nicht. — Er lud Dich ein, um seine Freunde Deiner Lieder Schönheit hören zu lassen — Als widerliches Grunzen und Schnarchen. — Unter dem Tisch, gemästet und vollen Bauches lagst Du auf der Harfe — Gesungen hast Du nicht, aber geschnarcht im Rausche. Du Vieh!«

Haben die Ägypter einen Stimmton gehabt, etwa wie unser a^1 oder dem der griechischen Mese entsprechend?

Freiherr von Thimus will dies in seinem Werke »Symbolik des Altertums« (1868), beweisen. Nach ihm wurde bei den Ägyptern dieser Ton durch die graphischen Zeichen symbolisiert.





Über die Musik bei den Althebräern und anderen Völkern des nichtklassischen Altertums.

Wen nannten die Althebräer nicht nur als den Erfinder der Musik, sondern auch als den Erfinder einiger Musikinstrumente?

Jubal. Im 1. Buch Mosis findet sich folgende Stelle, welche sich auf Jubal bezieht: »Er war der Vater derer, die mit Kinnor und Ugab umzugehen wufsten.« Josephus sagt in seinem ersten Buche der jüdischen Geschichte: Jubal sei der Erfinder der Musik gewesen und habe auf dem Psalter (Nebel) mit zehn Saiten gespielt und zur Cyther gesungen.

Welche Arten von Musikinstrumenten finden wir bei den Althebräern?

Saiteninstrumente (Kinnor, Harfe, Cyther).
Blasinstrumente (Ugab, Keren, Schofar).
Schlaginstrumente (Adufe, Sistram).

Welches Volk war auf die Althebräer einflufsreich?

Das Volk der Altägypter, und zwar durch die 430jährige Gefangenschaft der Juden in Ägypten. Aus diesem Grunde waren auch die Musikinstrumente der Althebräer mit denen der Altägypter verwandt. Die Singtänze der Juden, deren mehrfach Erwähnung gethan wird, scheinen auf ägyptischen Ursprung zu deuten, wie die Musikinstrumente auch.

Welcher Name galt bei den Althebräern als allgemeine Bezeichnung für harfenartige Instrumente?

Kinnor.

Welche Einzelheiten erfahren wir an der Hand des alten Testamentes der Bibel über die Musik der Hebräer?

In den Büchern Moses und Josua wird z. B. von Singtänzen, Lob- und Triumphliedern berichtet. Von Moses, der sich in Ägypten gebildet hatte, wissen wir, dass er vor dem Auszuge aus Ägypten silberne Trompeten für sein Volk anfertigen liefs. Nach dem Zug durchs rote Meer sang Moses Schwester Mirjam einen Lobgesang. Wie sehr die Kampfeslust der Israeliten durch die Trompetenmusik angeregt wurde, zeigt uns die Einnahme von Jericho unter Josua im Jahre 1250 v. Chr. Geburt. Ferner: Im 1. Buch Mosis, Kap. 31, Vers 27, spricht Laban zu Jakob (ungefähr 2200 v. Chr. Geburt): »Warum bist du heimlich geflohen und hast dich weggestohlen und hast's mir nicht zugesagt, dafs ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen. (Luther hat hier Adufe mit Pauke und Kinnor mit Harfe übersetzt.) Hiob, gebürtig aus der arabischen Provinz Uz, ein Zeitgenosse Jakobs, erwähnt schon den Mifsbrauch der Musik auf Harfen und Pfeifen (Flöten) bei häuslichen Festen. So scheint also zu damaliger Zeit auch in Altkleinasien die Musik bei Festlichkeiten allgemein üblich gewesen zu sein, denn häufig erfahren wir, wie sie der Stachel der Zügellosigkeit und gröbsten Sinnlichkeit ward; es gab kein Gastmahl, bei welchem nicht Gesang und Tanz herrschte.

Wer legte bei den Althebräern den Keim zu grofser Entfaltung höherer Kenntnisse in Wissenschaft und Kunst?

Samuel, der letzte Richter (1151 v. Chr. Geburt); derselbe errichtete Schulen, in welchen für den Unterricht in Wissenschaften, Dichtkunst und Musik gesorgt war. Aus

diesen Schulen gingen jene für Freiheit und Sitte begeisterten Ratgeber der Althebräer hervor, welche Propheten genannt wurden.

Wo findet sich ein Beispiel vom Weissagen eines Propheten zum Klange von Musikinstrumenten?

Im 2. Buche der Könige, Kap. 3, Vers 15 u. 16; jener Prophet ist Elisa, derselbe war über den Wandel der Fürsten aufgebracht; ratlos kamen diese zu ihm mit der Bitte, Abhilfe zu schaffen. »Bringet mir jemand, der da spiele!« sprach Elisa. Als die Musiker kamen und zu spielen begannen, kam der prophetische Geist über ihn.

Was gilt ganz besonders von den Prophetenschulen in Rücksicht auf die Musik?

Durch die Prophetenschulen wurde der Musiksinn verfeinert, und zwar insofern, als sanfter klingende Musikinstrumente zur Anwendung kamen.

Wer giebt uns im alten Testament Zeugnis von der Macht, welche man der Musik im hebräischen Altertume zuschrieb?

Samuel, der von Saul, dem ersten Könige der Juden, (1095 v. Chr.) berichtet, dafs diesen das Harfenspiel des jungen David von der Melancholie geheilt habe, und dafs die Musik auf seine Weissagungsgabe wirkte.

Wann erreichte die musikalische Ausübung bei den Hebräern ihren höchsten Aufschwung?

Um 1033 v. Chr. unter den Königen David und Salomo. Unter David sollen grofsartige Tempelmusiken stattgefunden haben; die Zahl der Musizierenden belief sich oft auf 8000 (4000 Instrumentalisten und 4000 Sänger). Von Salomo berichtet Josephus, dafs der Herrscher zur Einweihung des Tempels von Jerusalem 4000 Harfen, 4000 Sistren und 20000 Trompeten habe anfertigen lassen.

Wann ist der Verfall der Musik bei den Althebräern zu verzeichnen?

Schon bereits unter Salomo, der lärmende Massenvergnügungen, Tänze mit rauschender Musikbegleitung veranstaltete, als das edelklingende Saitenspiel durch lärmende Musikinstrumente, wie Cymbeln und Handpauke, letztere nach Art des Tambourin, im Tempeldienste verdrängt wurde. Gegen diese Musikausübung eiferten die Propheten. Überhaupt begann nach Salomos Tode (975 v. Chr.), als das Reich durch Rehabeam und Jerobeam geteilt wurde, die Zersetzung des althebräischen Volkes und mit ihr auch der Verfall der Wissenschaften und Künste. Als in Jerusalem der Kultus des Baal, wie derselbe in Tyrus und Sidon, im Gebrauche war, war auch der Sinn für feinere Musikausübung geschwunden.

Sind in der synagogalen Liturgie des neunzehnten Jahrhunderts noch Melodien erhalten, die auf altjüdische Recitation zurückgehen?

Ja; obwohl diese Annahme hypothetisch bleibt, so ist doch die hohe Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese ausführlich dahin begründet worden, dafs wir in der katholischen und in der synagogalen Liturgie zwei nebeneinander hergehende Traditionsketten vor uns haben, die beide auf uralte jüdische Tradition zurückgehen. (Im »Verein für jüdische Geschichte und Litteratur« in Berlin hielt Dr. Ackermann aus Brandenburg a. H. einen Vortrag über die Frage der jüdischen Melodien, und betonte die Überlieferung antikjüdischer Tongänge, die sich namentlich in der deutschen Recitationsart erhalten hätten. Ackermann ging von der Forschung O. Fleischers in seinen »Neumen-Studien« aus und zeigte an einer Reihe von treffenden Beispielen, dafs die von Fleischer entzifferte christliche Klagemelodie, wenn auch weiter gebildet, so doch unverkennbar in zahllosen Recitationsarten der Synagoge zu finden sei. Auch ein Kyrie elei-

son und den sogenannten tonus peregrinus der katholischen Psalmodie hat Ackermann in Synagogengesängen wiedergefunden. — Über althebräische Tonkunst hat ebenfalls auch S. C. von Äminga (1710—1768) mehrere Abhandlungen geschrieben. (Ebenfalls giebt Arends in seinem Werke »Sprachschatz der Vorzeit etc.« (1867), Proben alttestamentarischer Sprachmelodien. Über hebräische Musik siehe ferner auch noch bei Saalschütz.)

Bei welchen Völkern des nichtklassischen Altertums berichtet uns die Geschichte von einer Musikausübung?

Bei den Altchinesen, Altindern, Kelten, Germanen, Galliern, Skandinaven und Finnen.

Welchen Unterschied findet man im allgemeinen zwischen der altchinesischen und altindischen Musik?

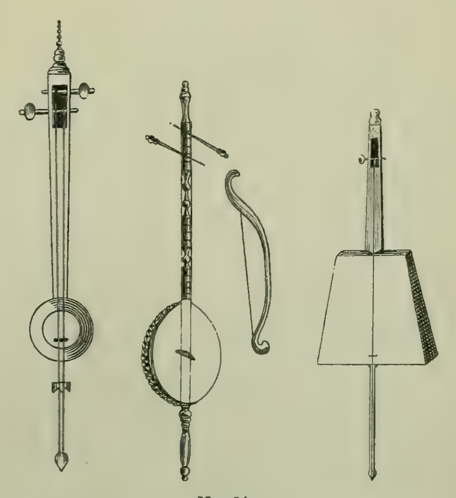
Die erstere war mehr geräuschvoll, während die letztere von edlerer Natur war, entsprechend dem poetischen Wesen der Inder.

Altostindien ist die Wiege welcher Musikinstrumente?

Altostindien ist die Wiege der Bogen- oder Streichinstrumente.

Wie heifst das älteste Bogeninstrument?

Ravanastron, so genannt nach dem vorgeschichtlichen Könige Altindiens, Ravana (etwa 5000 v. Chr.).



No. 21.
Altostindische Bogeninstrumente.



No. 22.
Altostindischer Geigenspieler.

Bei welchen Völkern des europäischen Nordens ist von einer musikalischen Ausübung die Rede?

Bei den Kelten, Germanen, Galliern, Skandinaven und Finnländern.

Wie hiefsen die Musiker, Dichter und Sänger der nordischen Völker?

Barden und Skalden.

Auch bei den Völkern des europäischen Nordens gab es Sänger und Rhapsoden. Wir treffen solche bei den Galliern, Germanen und den alten Bewohnern Britanniens, sowie Skandinaviens. Bei diesen Völkern gab es drei dem Götterdienste, und was diesem angehörig, geweihte Diener, welche deswegen von jedermann für heilig gehalten und sehr gefürchtet wurden. Es waren dies die Druiden, die Vates und Barden. Die Druiden waren Priester, waren in Gesetzen erfahren, verrichteten nicht allein die Opfer und was sonst zur Verehrung der Götter gehörte, sondern safsen auch zu Gericht, schlichteten Streitigkeiten, fällten Urteile über Leben und Tod und hielten auch die Schulen. Die Vates hatten das Amt, sowohl aus dem Laufe der Gestirne, als auch aus den Eingeweiden der Tiere zukünftige Dinge zu weissagen. Die Barden endlich waren Dichter und Musiker und sangen Lieder zu Lob und Versöhnung der Götter, sowie zum Ruhme alter tapferer Helden. Sie waren in der Schlacht gegenwärtig und folgten den Kämpfenden; auch trugen sie dem Volke die Gesetze in poetischer Redeweise zur Musik vor. Nach den Zeugnissen der Römer sollen die Schlachtengesänge der Barden in Gallien, ebenso wie ihre Sitten und ihre Sprache, rauh, grell und schaudervoll geklungen

und mehr einem Geheul als einer Tonsprache geglichen haben. Ein solches Schlachtengeheul war begleitet von dem Anblasen einer Menge von Trompeten, sowie von dem Lärm, den das Zusammenschlagen von Schwertern und Schildern verursachte. Oft wurden die Römer durch dieses Getöse in die Flucht geschlagen.

Aus dem alten Britannien werden uns vor allem die Walliser, irischen und schottischen Barden, welche keltischen Ursprunges waren, gerühmt; ihr Instrument war meist die Handharfe, sowie das crowth thritant — ein Streichinstrument, welches mit drei Saiten bezogen war. —

Auf hohen Bergen oder in tiefster Mitte der Wälder errichteten die alten Germanen die Tempel und heiligen Stätten für ihre Götter. Tacitus berichtet, dafs sie dem Thuisko oder Tuisto sowie seinem Sohne Mannus, als dem Stammvater ihres Volkes, in Verehrung Lieder sangen. Auch war es Sitte, schlechte und gute Handlungen zu besingen; erstere wurden besonders des Abends vor den Wohnstätten der Übelthäter ausgeführt. Nach Tacitus soll in der Schlacht das Bardiet der Barden leise begonnen haben, nach und nach stärker ertönt sein und, wie er selbst sagt, dem Getöse der Wasserwogen, die aus Felsen schlagen und wieder zurückprallen, geglichen haben. Dieser Gesang, sowie die Gegenwart der Frauen, welche ihnen stets in den Kampf folgten, sollen sie zu gröfster Tapferkeit angespornt haben und selten ermangelte der Sieg.

Welche Musikinstrumente waren bei den alten Germanen gebräuchlich?

Harfe, Flöte, Trompete, Cymbel, Klapper, Trommel und Horn.

Das 1636 zu Tondern in Holstein ausgegrabene Horn, welches in der Form Ähnlichkeit mit unserem alten Zinken hat, aber viel gröfser als dieses ist, giebt uns Aufschlufs über diese Art von Blasinstrumenten der Vorzeit. Die-

selben wurden wohl eigentlich nur bei Zusammenberufung des Volkes oder Heeres gebraucht. — Athanasius Kircher berichtet uns in seiner »Neuen Hall- und Tonkunst« S. 95 von einem Horn, welches Alexander der Grofse auf seinen Heerzügen bei sich führte, und welches zu ähnlichen Zwecken, wie jene grofsen Hörner der Germanen, gedient haben soll. Das Horn wurde mitten im Lager aufgestellt und hing an einer Kette auf einem dreifüfsigen Gestelle, im Diameter hatte es 15 Ellen und die Tragkraft seines Tones soll 100 Stadien gewesen sein.

Wie hiefs der altgermanische Gott der Dichtkunst und Musik?

Braga.

Was sangen die Skalden und Barden?

Lieder zum Lobe und zur Versöhnung der Götter sowie zum Ruhme alter Helden; auch die Gesetze wurden dem Volke von den Barden durch Gesang verkündet. Barden begleiteten die Krieger in den Kampf.

Welche alten Schriftsteller berichten über altgermanisches Bardentum?

Strabo, lib. IV; Tacitus: De origine situ moribus ac populis Germaniae, cap. III; Diodor, lib. V; Tacitus: Germania, cap. IV. Athenaeus, lib. VI; Lucianus, lib. III. Marcellinus, lib. XV; Hesichius, Festus u. a. m.

Welche Musikinstrumente waren bei den Kelten gebräuchlich?

Die Harfe und der Dudelsack (bagpipe).
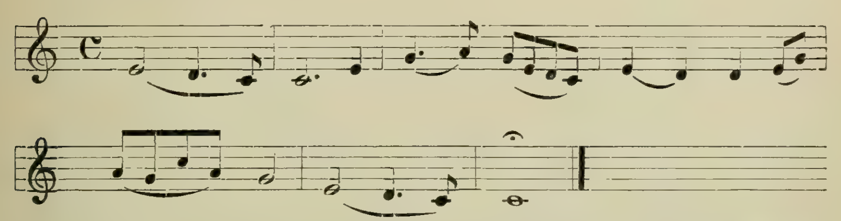
Welcher Art war die keltische Tonleiter?

Die keltische Tonleiter war fünftönig; als Schema möge diese Tonfolge dienen:



Durtonleiter mit Weglassung der Quarte und Septime.

Diese Tonfolge, mit Hilfe derer alle altkeltischen Lieder und Tänze gebildet wurden, hat jedenfalls ihren Grund in der fünftönigen Pfeife des Dudelsacks, die auf die fünf Finger des Menschen zurückzuführen ist. Noch heute sind die meisten der altschottischen Gesänge sowie der irischen und wallisischen auf diesen Ursprung zurückzuführen.



Gala Water. (Beispiel einer alten pentatonischen gaelischen Weise.)

Wer war bei den alten Finnländern der Erfinder der Leier oder Kantela?

Als Erfinder der altfinnischen Leier oder Kantela wird der sagenhafte Wäinämönen oder auch Kalewa genannt.

Wie heifst das finnische Epos, welches in Form von Rhapsodien überliefert ist?

Kalewala. (In diesem Epos wird Kalewa, d. h. Vater der Helden, als der stärkste Zauberer, weil er der gröfste Sänger ist, gepriesen.) Dem Kalewa, der die Kantela erfunden hat, lauschten, wenn er zum Klange derselben sang, alle Wesen, auch die Tiere. Kalewa ist der finnische Orpheus.





b) Die Musik bei den Völkern des klassischen Altertums.

(Griechen und Römer.)

Welche Einflüsse nahmen die alten Bewohner Griechenlands (Pelasger), welche sich später Hellenen nannten, von anderen Völkern auf?

Die Einflüsse von den Ägyptern, Phöniziern und Kleinasiaten.



No. 23.
Phöbus Apollo.

Wer galt bei den alten Griechen als Erfinder der Lyra?

Der den Griechen aus Ägypten überkommene Hermes, welcher über eine Schildkrötenschale (Chelis) Saiten gespannt haben soll. (Hermes überreichte die Leier dem Gotte des Lichtes und Gesanges Phöbus Apollo, der mit ihr den Reigen der alle Künste und Wissenschaften beschützenden Musen anführte.)

Wie hiefsen die neuen weiblichen Genien der schönen Künste und Wissenschaften bei den alten Griechen?

Urania (Sternkunde), Kalliope (epischer Gesang), Klio (Geschichte), Melpomene (Tragödie), Thalia (Lustspiel), Polyhymnia (ernster Gesang), Erato (erotische Poesie), Euterpe (lyrischer Gesang) und Terpsichore

(Tanz). (Alle neun Musen waren Töchter des Zeus und der Mnemosyne.)

Wem schrieben die alten Griechen die Erfindung der Flöte zu?

Der lyrischen Pallas.

Wer gilt bei den alten Griechen als der Erfinder der siebenröhrigen Hirtenpfeife?

Der Hirtengott Pan.

Wie hiefs die einröhrige Flöte bei den alten Griechen?

Monaulos.

Welchen Namen führten die Querflöten?

Photinx und Plagiaulos.

Wer soll der altgriechischen Sage nach die Kunst der Töne nach Griechenland aus Lydien verpflanzt haben?

Amphion, dem Apollo selbst die goldene Leier verliehen hatte. (Der Sage nach herrschte Amphion in Theben (etwa 1400 v. Chr.), welche Stadt er mit einer Mauer umgab und deren Steine sich bei den Klängen seiner Leier von selbst zusammenfügten.)

Welcher Gott hielt in Hellas seinen Einzug beim Klange phrygischer Flöten und Pfeifen, begleitet von Satyrn und Silenen?

Dyonisos (der römische Bacchus).

Wie hiefsen im altgriechischen Mythos die verführerischen Sängerinnen, deren Stimmen aus dem Meere herauftönten?

Sirenen.

Wo tritt uns die in geheimnisvolles Dunkel gehüllte mythische Figur des Sängers Orpheus entgegen?

In Thrakien. Von der Macht, welche die Griechen der Macht der Musik zuschrieben, zeugt ganz besonders die Gestalt des Orpheus. Mit den Tönen seiner Lyra bändigt er die Leidenschaften der Tiere und Menschen;

überhaupt lauscht, der Sage nach, die ganze Natur seinen Gesängen.

Welches sind die Hauptgrundzüge der Orpheussage?

Orpheus, der durch den Tod seine Gattin Eurydike verliert, geht zum Pluto in die Unterwelt, bestrickt diesen derartig durch die Macht seiner Töne, dafs er ihm Eurydike unter der Bedingung wieder zurückgeben will, wenn er sich auf dem Wege zur Oberwelt nicht umsehe. Orpheus aber thut dieses und aufs neue verfällt Eurydike dem Reiche der Schatten. Ohne Rast und Ruhe irrt nun Orpheus durch Asien und Ägypten, bis er, in die Heimat zurückgekehrt, sich ausschliefslich dem Dienste der Götter widmet. Hier in Griechenland schafft er die Blutrache ab, baut dem Apollo zu Ehren unblutige Altäre und erhebt die Lyra zum Symbol der Harmonie des Lebens und der Welten. Auch die Argonauten begleitet Orpheus auf ihrer Fahrt nach Kolchis und beschützt sie durch die Macht der Musik vor mancherlei Gefahren. Nach Griechenland zurückgekehrt, wird er von wilden Bacchantinnen, deren wüsten Gottesdienst er verachtet, getötet. Sein Körper wird zerrissen und in den Hebrus geworfen, Haupt und Lyra schwammen nach Lesbos und seitdem gilt diese Insel als die Heimat der schönen Melodien. (Auf solche Weise ist die Orpheussage der Hinweis auf den Beginn einer höheren Gesittung und Ausbildung eines feineren Gefühlslebens durch das Mittel der Musik.)

Wer soll, der Sage nach, als erster mit der Flöte bei den Dyonisos- oder Bacchusfesten die Hymnen, welche diesem Gotte der dunklen und blinden Leidenschaften geweiht waren, begleitet haben?

Hyagnis.

Wie hiefs der Sohn des Hyagnis, welcher, der Sage nach, mit der Flöte, als Symbol hoher Begeisterung, gegen Apollo auftrat?

Marsyas. (Apollo besiegte Marsyas mit seiner Lyra, welche als das Symbol der Besänftigung galt.)

Wer war es, der in Hellas aulodischen Hymnen bei den Götterfesten einführte?

Olympos.

Welche Stämme der Altgriechen kommen für die Musik ganz besonders in Betrachtung?

Die Joner, Dorer, Äoler und Achäer.

Was ist über die ältesten Überreste althellenischer Poesie und Gesänge zu berichten?

Galten die ältesten Überreste althellenischer Poesie, welche in religiösen Hymnen bestanden und dem Orpheus zugeschrieben wurden, dem Lobe und der Verehrung der Götter, ertönten Päane und Prosodien ihrer Sänger ursprünglich nur bei heiligen Spielen, so hatten jene grofsen Thaten des Griechenvolkes — der Argonautenzug nach Kolchis sowie die Vereinigung aller griechischen Volksstämme gegen Troja (1200 v. Chr.) — die Entstehung der Besingung jener Heldenthaten dieser grofsen und mächtigen Begebenheiten zur Folge. Hundert Jahre nach dem trojanischen Kriege wanderten aus Hellas durch Unruhen, die im Innern ausgebrochen waren, veranlafst, viele dort Ansässige aus und bevölkerten die Insel sowie die Westküste Kleinasiens, und hier war es nun, wo das Sänger- oder Rhapsodentum der Griechen seine Heimat hatte. Seit dem 11. Jahrhundert v. Chr. haben Joner aus Attika die Küste Syriens bevölkert, ihr den Namen Jonia verliehen und um 900 v. Chr. sollen hier schon die Rhapsodien, jene Heldengesänge, die dem Sänger Homer zugeschrieben werden, ertönt sein. Über Homers Leben weifs man nichts zu sagen; doch nimmt man an, er sei auf der Insel Chios geboren.

Wodurch wurde die Verbreitung der Musik in Altgriechenland aufserordentlich gefördert?

Durch grofse mit Wettkämpfen aller Art verbundene Volksfeste.

Worauf sind die öffentlichen Spiele der Griechen zurückzuführen?

Auf einen Beschlufs der Arganautenfahrer, welche durch dieselben nicht nur ihre glückliche Rückkehr, sondern auch die Eintracht der hellenischen Stämme zu feiern gedachten.

Wie hiefsen die berümtesten Spiele der Griechen?

Die olympischen, die pythischen, die nemeischen und die isthmischen Spiele.

Seit welchem Jahre fanden regelmäfsig alle vier Jahre die olympischen Spiele statt?

Seit 776 v. Chr.

In welchem Jahre war die letzte Feier in Olympia?

394 n. Chr.

Wo wurden die pythischen Spiele gefeiert?

In Delphi, zu Ehren Apollos Sieg über den pythischen Drachen. (In Delphi soll auch das zu einem pantomimischen Tanze gesungene Preislied, der »pythische Nomos« genannt, entstanden sein.)

In wie viele Teile zerfiel der sogenannte pythische Nomos?

In fünf Teile:

1. Apollo rüstet sich zum Kampfe.
2. Apollo fordert den Drachen zum Kampfe heraus.
3. Der Kampf.
4. Apollos Sieg.
5. Apollos Siegesreigen.

Wer wird als erster Sieger bei den pythischen Spielen genannt?

Chrysothemis aus Kreta.

Gab es aufser den olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Spielen und Wettkämpfen noch andere Spiele in Griechenland?

Ja; jede Provinz und jede Stadt veranstaltete Musikfeste, körperliche und geistige Wettkämpfe, welche das Aufblühen von Kunst, Wissenschaft und Körperübungen aufserordentlich förderten.

Wie hiefsen die heiligen Spiele und diesbezüglichen Festlichkeiten in Athen?

Panathenäische Spiele.

Welche ältere Barden erwähnt Homer, der gefeiertste Rhapsode (um 900 v. Chr.) Griechenlands?

Die Barden oder Sänger Thamyris, Demodokos und Phemios. Solcher Aoidos oder Sänger war stets Dichter und Sänger zugleich; so wird erzählt, dafs Hesiod bei den pythischen Spielen zurückgewiesen wurde, weil er es nicht vermochte, seine Gesänge selbst zu begleiten.

Mit welchem Musikinstrumente begleiteten die alten griechischen Dichter und Sänger ihre Gesänge?

Mit dem aus Ägypten überkommenen Saiteninstrumente Phorminx und mit der Kithara, deren Allgemeinname Lyra war.

Was berichtet Homer über die Art des Vortrages solch alter Sänger?

Der Sänger, der bei keiner Feier fehlte, safs auf silberbeschlagenem Sessel im Saale, an einer Säule, vor ihm der Becher Weines, und sang den Ruhm der Götter wie der Helden.

Über die Art, wie diese Gesänge vorgetragen wurden, sind wir durch Homer und Hesiod unterrichtet. Bei Volksfestlichkeiten fehlte selten ein Rhapsode, der von

den Göttern und dem Ruhme des Helden sang. Der Sänger wird im Festsaale als an eine Säule gelehnt oder auf einem silberbeschlagenen Stuhle sitzend, dargestellt. Vor ihm stand ein Becher Weines und in den Armen hatte er die Phorminx, Chelys oder Cyther, mit welcher er seine Lieder begleitete und nicht selten seine Zuhörer bis zu Thränen rührte oder in hellauflodernde Begeisterung versetzte. Dafs die neuesten Weisen stets den Vorzug erhielten, sagt Homer in der Odyssee, Ges. I, 352:

»Denn es ehrt den Gesang das lauteste Lob der Menschen,
Welcher den Hörenden rings der Neueste immer ertönet.«

Wie Homer der Musik ihr Lob redet, mag folgende Stelle der Odyssee (Ges. IX, V. 3 ff.) uns lehren:

»Wahrlich es ist doch Wonne, mit anzuhören den Sänger,
Solchen, wie jenen ist den Unsterblichen ähnlich an Stimme!
Denn ich kenne gewifs kein angenehmeres Trachten,
Als wenn festliche Freud' im ganzen Volk sich verbreitet,
Und in den Wohnungen rings die Schmausenden horchen dem Sänger,
Sitzend in langen Reih'n und voll vor jedem die Tische
Stehn mit Brot und Fleisch, und geschöpften Wein aus dem Kruge,
Fleifsig der Schenke umträgt, und umher eingiefset, in die Becher.
Solches deucht mir im Geist die seligste Wonne des Lebens.

Einige Verse des Homer (Ilias, Ges. IX, 185 ff.), welche Achill mit der Leier besingen, mögen hier noch erwähnt werden:

»Als sie die Zelt' und Schiffe des Myrmidonen erreichten,
Fanden sie ihn, wie er labte sein Herz mit der klingenden Leyer,
Schön und künstlich gewölbt, woran ein silberner Steg war;
Die aus der Beut' er gewählt, da Eation's Stadt er vertilget:
Hiermit labt er sein Herz, und Siegesthaten der Männer.

Wer war der erste, der die homerischen Gesänge nach Hellas brachte?

Solon (590 v. Chr.) wird als der erste bezeichnet, der die homerischen Gesänge nach Hellas brachte und veranlafste,

dafs dieselben bei den Volksfesten, welche der Athene geweiht waren, vorzutragen. Nach Solon liefs Pisistrates die verschiedenen Gesänge ordnen und niederschreiben, bis alexandrinische Gelehrte (170 v. Chr.) die Schätze althellenischer Poesie, die uns in den bekannten 48 Gesängen des Homer — in der Ilias und Odyssee — entgegentreten, aufbewahrten und so unserer Zeit übermittelten.

Was wird von Thamyris berichtet?

Thamyris, der ein Schüler des Linus gewesen sein soll, war einer der ersten Sieger in den pythischen Spielen; weil er es aber wagte, sich mit den Musen in einen Wettstreit einzulassen, wurde er besiegt und mit Blindheit geschlagen.

Welche Musikinstrumente der alten Griechen lernen wir durch Homer kennen?

Die Pauke (Tympanon), hölzerne und eherne Klappern (Krotalon und Sistron), Becken (Kymbolon). Pfeifen, aus Knochen und Rohr gefertigt, sowie Flöten, welche aus Holz hergestellt waren und später mit einem Mundstücke versehen wurden. (Aulos oder Monaulos.) Ferner erwähnt Homer die siebenröhrige Syrinx oder Panflöte, neben der noch die ehernen Trompeten und Hörner (Salpinx), welche aber erst nach dem trojanischen Kriege aufkamen, genannt werden müssen.

Welcher Art war die Kithara der Griechen?

Die Kithara war eine aufrecht stehende Zither, deren Saiten vermittelst eines Plektrons angeschlagen wurden. (Fälschlich hielten Altertumsforscher dieses Plektron für einen Bogen, mit dem die Saiten in Schwingung versetzt werden sollten.)

Wie hiefs die Trompete in der Heeresmusik der Griechen?

Salpinx; diese sowohl, als auch die Tuba der Römer bestanden aus langen, geraden Metallröhren, die sich unten trichterförmig erweiterten und oben ein knöchernes Mundstück (Rodon) besafsen.

In welche Abteilungen zerfielen die griechischen Heeresmusiker?

In Tubabläser, Hornisten und Flötenbläser; ähnlich wie es später bei den Römern der Fall war.

Welchem Volksstamme schrieben die Griechen die Erfindung der Trompete zu?

Dem Stamme der Tyrrhener, jenen Pelasgern zugehörig, die die Küste des ägäischen Meeres bewohnten.

Wann fanden metallene Blasinstrumente in den südeuropäischen Ländern am Mittelmeere Eingang und Verwendung?

Ungefähr um 1000 n. Chr.

Welches ist das älteste Saiteninstrument der Altgriechen?

Das Tetrachord, dessen Erfindung dem Hermes zugeschrieben wurde.

Welche Bedeutung hat das altgriechische Tetrachord?

Der Umfang seiner vier Saiten, die eine Quarte (bestehend aus der Aufeinanderfolge von zwei Ganztonstufen und einer Halbtonstufe) bildeten, lag dem altgriechischen Tonsystem zu Grunde. Das Tonsystem der Altgriechen wurde in Tetrachorde eingeteilt.*)

---

*) Unsere heutige diatonische Durtonleiter ist auch weiter nichts, als die Aufeinanderfolge zweier Tetrachorde (c d e͡f / g a h͡c).

Wie heifsen die Töne der drei ältesten von den Griechen gebrauchten Modi?

c d e͡f (Lydisch) d e͡f g (Phrygisch) e͡f g a (Dorisch).

Was ist zur Wichtigkeit bei diesen Modis erhoben?

Die Lage des Halbtones.

Stimmen die Schriftquellen, welche uns Nachricht über die Beschaffenheit dieser ältesten Tetrachorde und ihrer späteren Erweiterung geben, in der Angabe überein?

Nein; die Benennungen dieser Tetrachorde wurden schon bei den griechischen Schriftstellern mit einander vertauscht.

Haben wir einen Begriff von der absoluten Höhe eines bestimmten Tones — etwa einen Normalton — im altgriegischen Tonsysteme?

Nein.

Wo verbreiteten die aus der Schule Homers hervorgegangenen Sänger und Rhapsoden Poesie und Musik?

An den Küsten und auf den Inseln Kleinasiens.

Was berichtet uns Polybius über die Wirkung und über den Einflufs der Musik im arkadischen Staate?

Polybius berichtet, dafs die Gesetzgeber der Arkadier bei Einrichtung des Staatswesens zur Verfeinerung der Sitten und zur Erweckung eines edlen Gefühlslebens der Musik in der Erziehung des Volkes einen hohen Platz anwiesen.

Welcher Art war die musikalische Erziehung bei den Arkadiern?

Die Jugend der Arkadier lernte Hymnen zu Ehren der Götter und Helden und wurde im Tanze und in Kriegsübungen zum Klange der Flöte unterrichtet.

Wer war in Sparta einer der ersten, welcher zur Zeit Lykurgs dorische Weisen (religiöse Tanzlieder = Hyporchemata, Waffentänze = Pyrrhiche, Hymnen und Päane) für die Jugend verfafste?

Thales oder Thaletas. (Wie sehr dessen Päane geschätzt waren, beweist, dafs noch Pythagoras, der 300 Jahre später lebte, sich derselben erfreute.)

Was ist von der altspartanischen Musik zu bemerken?

Die Musik der alten Spartaner beschränkte sich auf die vier Töne des alten dorischen Tetrachordes, und die sich innerhalb desselben für alle Zeiten festgestellten Weisen und Chöre. Obgleich es einzelne wagten, diese engen Schranken zu durchbrechen, so verstanden es die strengen Ephoren, jeden Versuch einer Neuerung und Weiterentwicklung zu verhindern.

Welche berühmten Sänger übten einen Einflufs auf die Spartaner aus?

Der athenienische Sänger Tyrtäus und der Lydier Alkman; ersterer während, letzterer nach Beendigung der messenischen Kriege.

Wie heifst jener alte griechische Sänger, der von den Altgriechen dem Homer fast gleichgeachtet wurde?

Archilochus aus Paros (688 v. Chr.), dessen Gesänge von Rhapsoden im Lande verbreitet wurden und dessen Andenken gleich wie dem des Homers ein Tag im Jahre geweiht war.

Welche Neuerungen in Bezug auf Musik knüpfen sich an Archilochos?

Nach Plutarch war es Archilochus, welcher den Rhythmus vervollkommnete. Archilochus gilt als der Erfinder des Jambus; nach Plutarch wird dem Archilochus auch

die Erfindung des dreigliedrigen (sechsfüfsigen) Trimeters, des viergliedrigen (achtfüfsigen) Tetrameters, sowie der Übergang von einem Rhythmus in den anderen zugeschrieben. Archilochus schmiegte die Begleitung der Saiteninstrumente der metrischen Form der Gesänge an; die jambischen Verse wurden bei Archilochus bald gesungen, bald gesprochen zur Begleitung der Musikinstrumente.

Welcher Vers heifst nach Archilochus der archilochische Vers?

Der von Archilochus gebrauchte halbe Pentameter — ◡ ◡ — ◡ ◡ ⏓.

Welche Veränderungen gingen nach und nach im Tonsystem der Griechen vor?

Neben dem diatonischen Klanggeschlechte entstand ein chromatisches und ein enharmonisches Klanggeschlecht, jedoch betrafen diese Änderungen nur die beiden mittleren Töne der älteren Tetrachorde, die äufseren Saiten der Tetrachorde blieben unbeweglich und fest stehen, weshalb sie auch die »festen und unbeweglichen Saiten« hiefsen, während man die beiden mittleren die »veränderlichen oder beweglichen Saiten« nannte;

h c d e (diatonisches Tetrachord);
h c des e (chromatisches Tetrachord);
h c deses e (enharmonisches Tetrachord).

Auf solche Weise entstanden die Vierteltöne bei den Griechen. Das diatonische Klanggeschlecht blieb jedoch neben dem chromatischen und enharmonischen, mit denen dasselbe zuweilen vermischt wurde, das gebräuchlichste und allgemeinste.

Wer wurde bei den Griechen als Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechtes genannt?

Olympos, dessen »aulodische Nomen« so berühmt waren, dafs sie noch zur Zeit des Aristoteles und Platon in Ruf standen.

Welche Verdienste hatte Olympos um die Fortschritte der altgriechischen Musik?

Olympos erwirkte der Flöte eine bedeutende Stellung neben der Kithara und belebte die altgriechische Musik durch neue Rhythmen, in denen sich Arsis und Thesis wie 2 zu 3 verhalten, wie z. B. in den Päanen (–́ ⏑ ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ ⏑ –́) und in den Kretikern (–́ ⏑ –), während vorher Arsis und Thesis im Verhältnisse von 1 zu 2 standen. Auch Olympos wurde wegen seiner Neuerungen, wie es das Schicksal alles Neuem ist, angefeindet und verspottet. (Siehe »die Ritter des Aristophanes«, V. 8—10.)

Wie ist der Werdeprozefs der altgriechischen Gesänge zu veranschaulichen?

Die ersten Gesänge waren heilige, religiöse Gesänge der Priester, welche auf Grundlage des Naturmythos erwuchsen; sodann erschienen weltliche Sänger (Rhapsoden), welche die von den Göttern beschützten Helden und ihre Thaten besangen. Auf diese folgten die Cykliker, welche die verschiedenen Mythen von den Göttern und ihren Schöpfungen in den Theogonien und Kosmogonien in einen Zusammenhang brachten. Später kamen die didaktischen Gesänge (Gnomen) auf, in denen die Lehren der Priester mit der Volksweisheit verbunden wurden, bis sich aus diesen Volksweisen das lyrische Lied, welches die gewöhnliche Stimmung zum Ausdruck brachte, erhob. Dafs die lyrischen Gesänge zur Lyra gesungen wurden, darauf deutet das Wort »lyrisch« schon selbst hin.

Sind die Chorgesänge der Altgriechen mit unseren heutigen Chören zu vergleichen?

Chorgesänge in unserem heutigen Sinne waren die griechischen Chöre ebensowenig, als es die altägyptischen und altjüdischen Priesterchöre waren. Die Chöre in den altgriechischen Tragödien der altklassischen Periode waren auf Einstimmigkeit gegründet, da die alte Welt die Mehrstimmigkeit im heutigen Sinne nicht kannte; ebenso dürfen wir, wenn wir in der Bibel bei den Israeliten »Chorgesänge und Reigen« erwähnt finden, an unsere von Männer- und Frauenstimmen nach harmonischen Gesetzen ausgeführten Chorgesänge denken.

Was hatten die bisher genannten Sänger der jonischen und dorischen Schule besonders ausgebildet?

Den rythmischen Teil der Gesangskunst.

Wo wird das Melos ganz besonders seiner Vollkommenheit entgegengeführt?

An den Küsten Kleinasiens und auf der Insel Lesbos; hauptsächlich in der Schule der äolischen Sänger.

Wer wurde von den Altgriechen nach dem Olympos, dem Begründer der sogenannten guten alten Musik, als Reformator der Tonkunst, als Begründer der eigentlichen neueren Art altgriechischer Musik bezeichnet?

Terpander, geboren auf der Insel Lesbos. Terpander war der erste, welcher homerische Rhapsodien mit vorbereiteten Hymnen (Proömien) unter Begleitung der Kithara vortrug.

Welche Neuerung knüpfte sich ganz besonders an Terpanders Namen?

Die siebensaitige Phorminx oder Kithara. Terpander wird dadurch Erweiterer des älteren altgriechischen Tonsystems, indem er die viersaitige Kithara (das Tetrachord

als Basis des griechischen Tonsystems) in eine siebensaitige umwandelte. Terpander sagt selbst: »Wir haben den viertönigen Gesang verschmäht und werden zur siebensaitigen Phorminx neue Stimmen erschallen lassen«.

In welche Zeit fällt das Hauptwirken Terpanders?

In die Zeit der ersten Olympiaden (642 n. Chr.). Interessant ist, dafs auch Terpanders Neuerung, die Kithara mit sieben Saiten zu beziehen, von den Ephoren beanstandet, aber vom Volke gebilligt wurde.

Wie war die Stimmung der siebensaitigen Kithara des Terpander?

h c d e f g a. Diese Stimmung kam der Zusammensetzung zweier gleichartiger diatonischer Tetrachorde gleich.

Worüber sind die Nachrichten aus dem Altertume über Terpanders Tonleiter nicht gleichlautend?

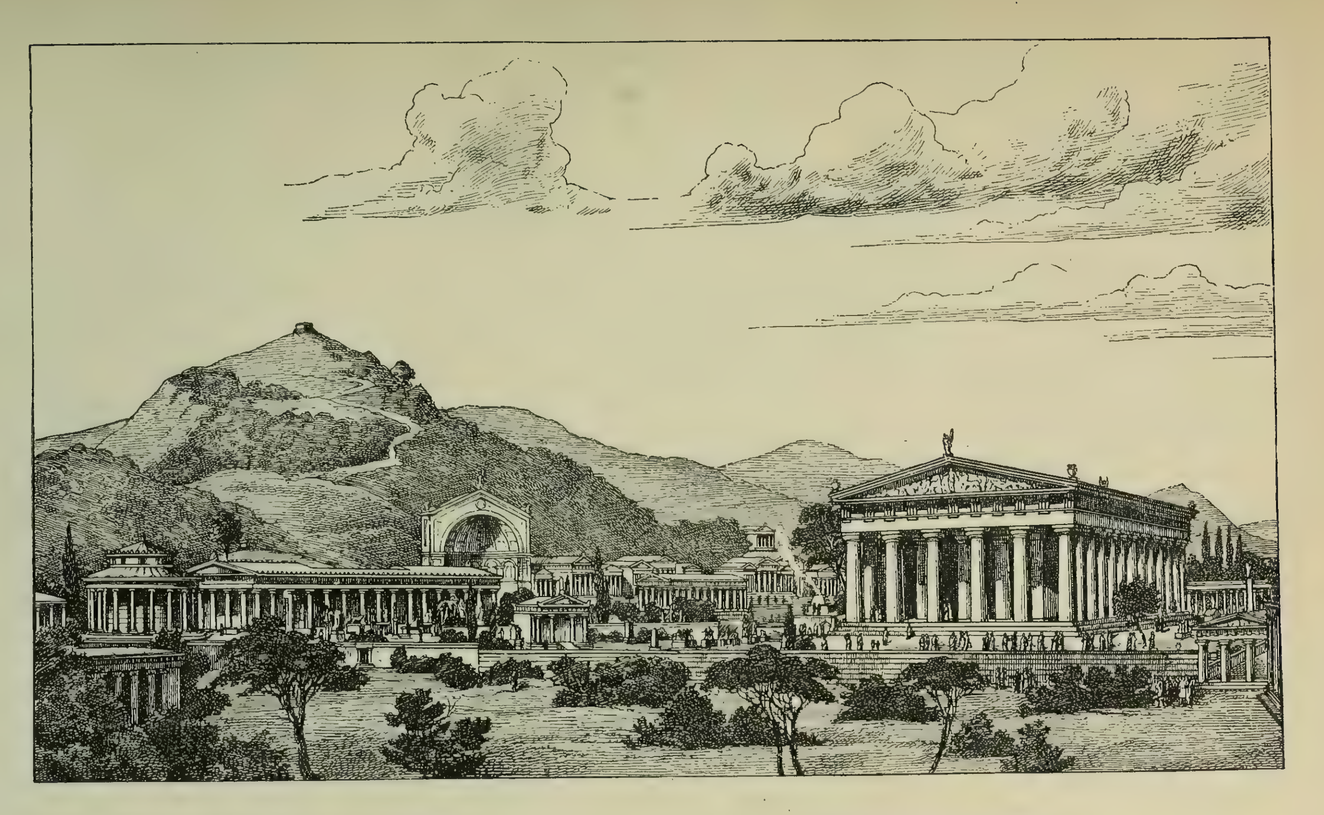
Ob die beiden Tetrachorde durch einen gemeinsamen Ton verbunden (h c d e f g a) oder unverbunden waren, wie in folgendem Beispiele: c d e f g a c. In letzterem Falle müfste in der Tonleiter ein Ton ausgelassen werden.

Wie heifsen die übrigen bedeutenden lyrischen Sänger Altgriechenlands?

Arion (624 v. Chr.), Schüler Terpanders; Sappho, die Lesbierin (geb. 612 v. Chr. in Mytilene); Alkäus, Mymermus aus Kolophon (600 v. Chr.), Stesichorus aus Himera in Sizilien (gest. 556 v. Chr.), Ibykus aus Rhegium (550 v. Chr.) und Anakreon aus Teos (530 v. Chr.).

Wie heifsen die ersten Instrumentalvirtuosen Altgriechenlands?

Sakadas von Argos, der als erster bei den pythischen Spielen im Jahre 586 v. Chr. die Flöte als Soloinstrument



No. 24. Der Festspielplatz bei Olympia. (Rekonstruktion von Bohn.)

benützte. Sakadas hatte eine solche Berühmtheit erlangt, dafs ihm auf dem Helikon eine Statue, mit der Flöte in der Hand, errichtet wurde. Dem Sakadas folgte in den Jahren 576, 572 und 568 Pythokritos aus Sikyon bei den pythischen Spielen. Im Jahre 556 trat Agelaos aus Tegea in den pythischen Spielen als Kitharavirtuose auf und im Jahre 396 v. Chr. gewannen, wie die vorigen bei den pythischen Spielen, Ehrenpreise der Trompetenbläser Timäus und der Hornbläser Krates.

Wer legte, nachdem die Musik in Hellas zu einer selbständigen Kunst erhoben worden war, den ersten Grund zu einer Wissenschaft von den Tönen?

Pythagoras aus Samos (585—505 v. Chr.).

Welches ist das wissenschaftliche Verdienst des Pythagoras um die Tonkunst?

Pythagoras führte das Verhältnis der Töne zu einander auf Zahlen zurück, z. B. das Verhältnis von Grundton zur Oktave = 2 : 1, Grundton zur Quarte = 4 : 3, Grundton zur Quinte = 3 : 2.

Durch welches Mittel kam Pythagoras zu dieser Erkenntnis?

Durch das Monochord, welches ein Einsaiter mit verschiebbarem Stege war. Vermittelst dieses Instrumentes beobachtete der Philosoph, dafs die um die Hälfte ihrer Länge verkürzte Saite die Oktave, die um zwei Drittel ihrer Länge verkürzte Saite die Quinte, und die um drei Viertel ihrer Länge verkürzte Saite die Quarte des Tones der ganzen Saite angiebt. Auf diese Weise stellte Pythagoras das Verhältnis der Prime zur Oktave auf 1:2, das Verhältnis der Prime zur Quinte auf 2:3, sowie das Verhältnis der Prime zur Quarte auf 3:4 fest. — Da Pythagoras eine Fünf- und Mehreinteilung der Saite nicht kannte und alle weiteren Tonverhältnisse durch Übertragung des Quintenverhältnisses ($^2/_3$) mit event. Reduk-

tion um eine oder mehrere Oktaven erhielt, so gelangte er zu dem reinen Quintensystem, das nach ihm auch das »pythagoräische reine Quintensystem« heifst, bei welchem sich jedoch der Mangel an absolut reinen Oktaven herausstellt. (Ein ähnliches Resultat ergiebt sich, wenn man in Quartenprogressionen fortschreitet.)

Wo konnte dieses auf akustische Reinheit gebaute Tonsystem wohl genügen?

Dort, wo man nur aus sehr wenigen Tonarten musizierte, und wo der Umfang des Tonsystems ein geringer war.

Wie grofs war die Differenz zwischen der zwölften Quinte und der siebenten Oktave vom Grundtone aus?

$^{1}/_{10}$ Ganzton. (Diese Differenz heifst das pythagoräische Komma oder Komma diatonicum.)

Welches Tonsystem wurde notwendig, als sich die Mehrstimmigkeit entwickelte und sich die Chromatik (Halbstufentonfolge) ausbildete?

Ein Tonsystem, welches absolut reine Oktaven und gleiche Reinheit aller Tonarten aufwies; dieses Tonsystem konnte nur gefunden werden, wenn man von dem akustisch reinen Tonsysteme abwich.

Welche Erfindung schrieb man Pythagoras noch aufser seinem Zahlenverhältnisse der Töne zu?

1. Die Benützung des griechischen Buchstaben als Tonzeichen.
2. Die Hinzufügung eines achten Tones nach unten, zu den sieben bestehenden Tönen des Tonsystems.

Sind die überlieferten Nachrichten über die Stimmung des pythagoräischen Oktochords gleichlautend?

Nein; entweder bildete das pythagoräische Oktochord die Tonreihe a h c d e f g a oder e f g a h c d e.

Wer trat bald nach dem Tode des Pythagoras als ein bedeutender musikalischer Schriftsteller Altgriechenlands auf?

Lasos von Hermione. Obgleich nichts mehr von seinen Schriften vorhanden war, so berichten doch andere Schriftsteller von ihm, dafs er Regeln zur Bildung von Gesängen aufstellte, dithyrambische Chöre anordnete und den Gebrauch des Taktschlagens einführte.

Welcher berühmte und hochgefeierte Sänger und Dichter Altgriechenlands war Schüler von Lasos?

Pindar aus Theben (522—456 v. Chr.), dessen Hymnen, Oden, Dithyramben und Skolien den Höhepunkt der altgriechischen Lyrik bilden. Pindar selbst war Meister auf der Lyra.

Wer wirkte neben Pindar als Meisterin des Liedes durch ihre anmutigen Gesänge?

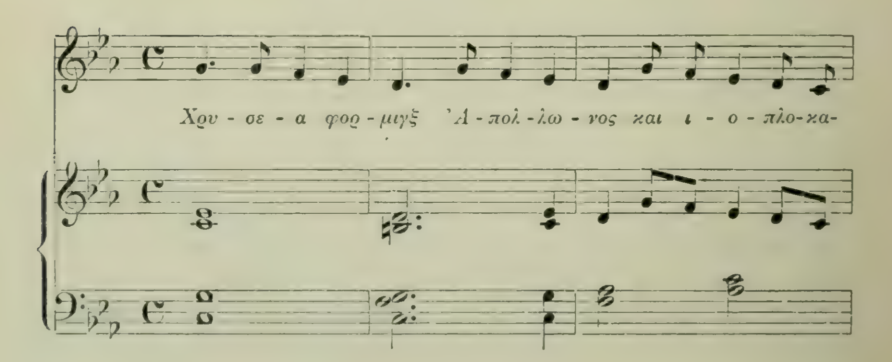
Corinna.

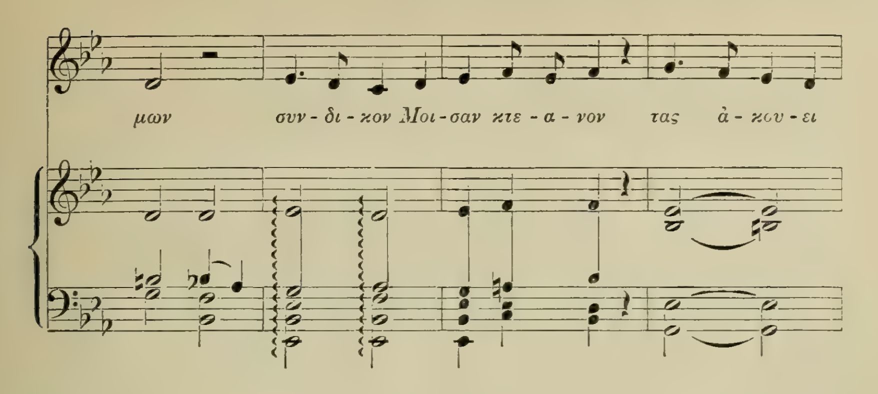
In welcher Kunstgattung Altgriechenlands erreichte die Musik im Vereine mit der Poesie ihren Höhepunkt?

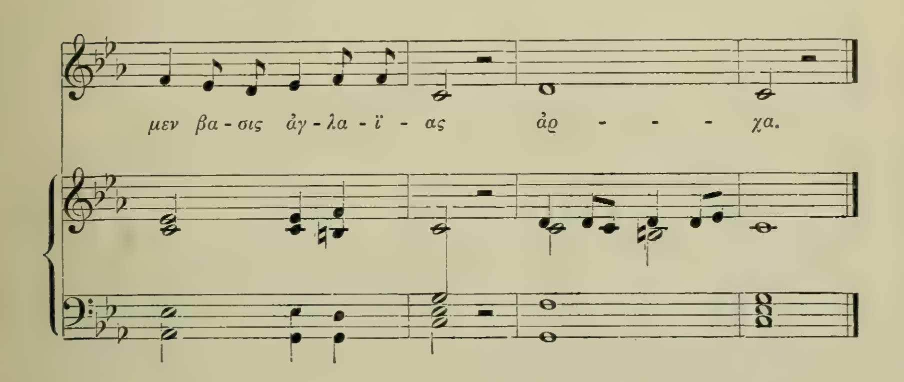
Im Drama.

Hymne von Pindar. (522 v. Chr. geboren.)

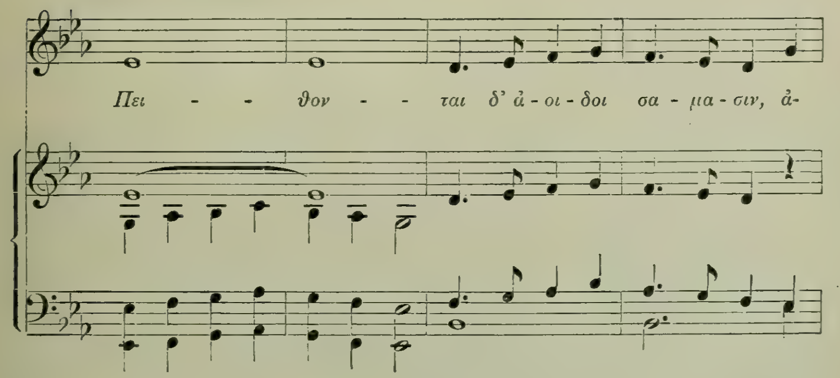
Harmonisiert von Carl Lang.

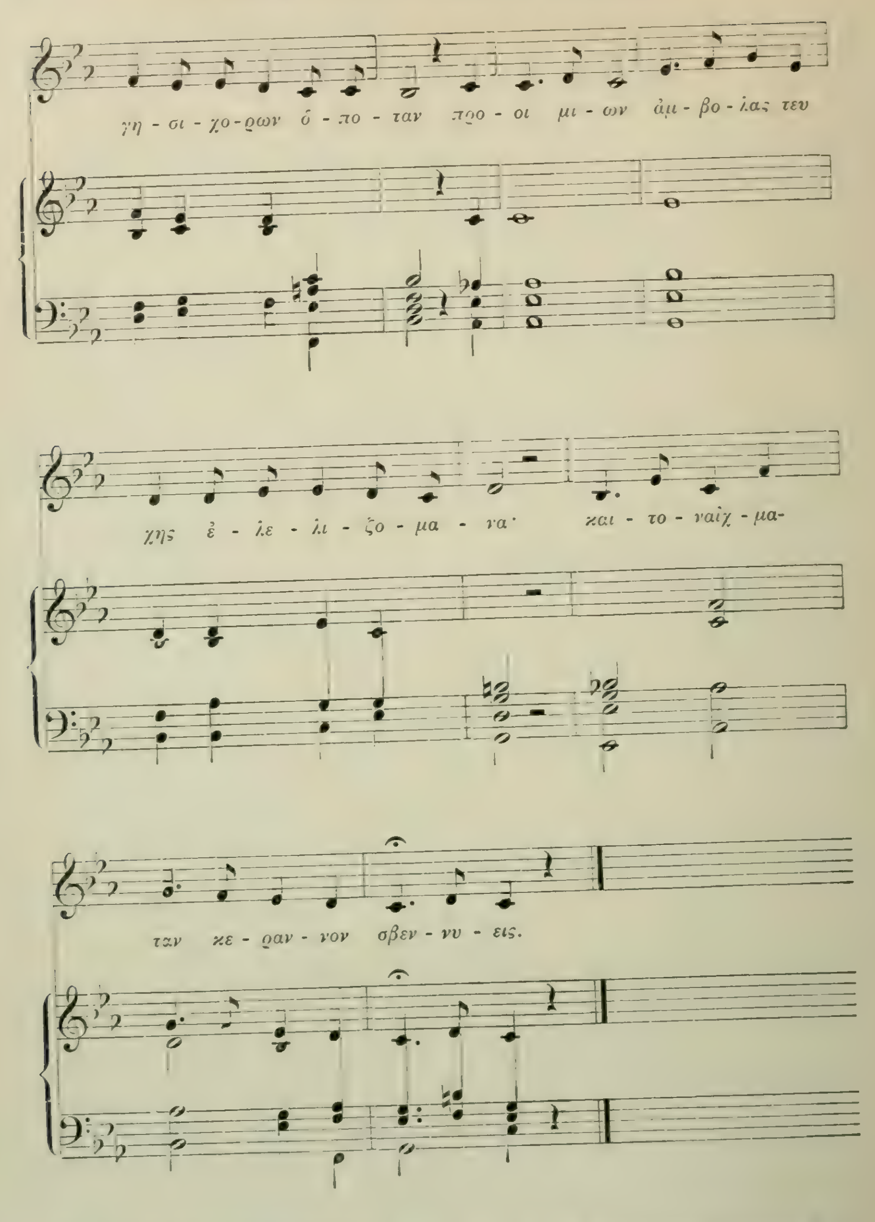



μων συν - δι - κον Μοι - σαν κτε - α - νον τας ἀ - κου - ει


μεν βα - σις ἀγ - λα - ϊ - ας ἀρ - - - χα.


Chor mit Kitharen.


Πει - - θον - - ται δ' ἀ - οι - δοι σα - μα - σιν, ἀ-



Wo und wie entwickelte sich das altgriechische Drama?

In Athen durch Verbindung des nationalen Epos mit der Lyrik.

Wo wurzeln die Keime des griechischen Dramas?

In den dithyrambischen Gesängen der dionysischen oder Bacchusfeste. (Lyrische Chöre durch recitierte Episoden eines Rhapsoden unterbrochen.)

Wer war der erste, der dem altgriechischen Volke lyrische und epische Elemente in solcher Weise vereint vorgeführt hat?

Der auf einem Karren (transportable Bühne) in Attika umherziehende Thespis (535 v. Chr.).

Wer war der erste, der solchen meist improvisierten Schaustücken einen bestimmten Inhalt gab?

Phrynichos, ein Schüler des Thespis. (Phrynichos, der auch weibliche Rollen schuf, wurde zu einer Geldstrafe verurteilt, weil er das Publikum in einem Stücke »Eroberung von Milet durch die Perser« zu Thränen gerührt hatte.)

Wer war der Schöpfer des mythischen Satyrspieles?

Pratinas (500 v. Chr.).

Welchen Zweck verfolgte das Satyrspiel?

Das Satyrspiel verfolgte den Zweck, durch die Chöre und Tänze der Silenen und Satyren, welche den Ernst des Dramas in komischer Weise nachahmten und so lächerlich zu machen versuchten, die durch das Drama ergriffene Menge wieder in heitere Stimmung zu versetzen.

Wer war ein hervorragender Schüler und Nachfolger des Pratinas?

Aristias.

Wer war in Altgriechenland der erste, der den Bau eines Theaters veranlafste, und der auf die Vervollkommnung des scenischen Spiels mit Erfolg einwirkte?

Chörilos (490 v. Chr.).

Von welchen Meistern wurde das altgriechische Drama und die Tragödie zur Vollendung gebracht?

Durch Äschylos, Sophokles und Euripides.

In dem Drama, wie es im 5. Jahrhundert v. Chr. von Äschylos, Sophokles und Euripides geschaffen wurde, erreichte die poetische Gestaltungskraft Altgriechenlands ihren Höhepunkt. Dasselbe entwickelte sich nach und nach aus dem zum Kultus des Dionysos gehörigen Festlichkeiten, namentlich aus der Aufführung der dionysischen Chöre (Dithyramben), indem Thespis um 536 v. Chr. die Technik des Dithyrambus erweiterte, dem Chorführer eine selbständigere Stellung gab und denselben in bestimmten Pausen Teile des Mythus in metrischer Form vortragen liefs. Der Besuch der Tragödie in den zur Blütezeit Griechenlands in allen gröfseren Städten vorhandenen Theatern trug daher auch einen ganz anderen Charakter, als bei den modernen Kulturvölkern: er war nicht ein Vergnügen, dem man sich nach Ableistung der Tagesgeschäfte zur Zerstreuung hingab, sondern eine religiös-nationale Feierlichkeit, von der übrigens die Frauen ausgeschlossen blieben. Dieser ernsten Auffassung der Schauspiele als religiös-nationaler Festlichkeiten entsprechen die Anlage und der architektonische Bau der Theater, wie auch die in den Händen des Archonten, also des Staates, befindliche Leitung des Theaterwesens. Eine lebendige Anschauung von Bau und Einrichtung der griechischen Theater giebt uns die rekonstruierte Ansicht des Theaters zu Egesta (Segesta) auf Sizilien (damals griechische Kolonie), wie dasselbe in der Blütezeit der Stadt um 400 v. Chr. bestand.

Nach seiner architektonischen Beschaffenheit bestand das griechische Theater aus drei Hauptteilen: aus dem Zuschauerraum, dem eigentlichen Theatron, aus dem Bühnengebäude, der Skene und aus dem zwischen jenen beiden Teilen befindlichen Raum, der Konistra oder Orchestra. Für die Anlage des Baues wurde gewöhnlich der Abhang eines Hügels gewählt, so dass die terrassenförmig in immer weiter schweifenden Halbkreisen aufsteigenden Sitzreihen aus dem natürlichen Boden herausgearbeitet werden konnten. Der zwischen dem Theatron und der Bühne gelegene Raum, die Konistra oder Orchestra, bildete den Standort des Chores. Da hier von letzterem auch die dithyrambischen Tänze und Reigen aufgeführt wurden, so befand sich inmitten der Orchestra der Opferaltar oder die Thymele. Die eigentliche Bühne war der von der Skene, dem Bühnengebäude eingeschlossene Raum: das Proskenion (Proscenium) oder Logeion (Sprechplatz). Das Bühnengebäude hatte mehrere Stockwerke und zwei nach dem Zuschauerraum hervorragende Flügel. Die darin befindlichen Räume dienten den Schauspielern als Aufenthaltsort, als Garderobe und zur Aufbewahrung der Kostüme und Dekorationen. Durch die drei im hinteren Teil der Skene befindlichen Thüren traten die Darsteller auf. Der ganze Zuschauerraum, der sich in der Blütezeit Griechenlands unter freiem Himmel befand, denn erst später führte man Zeltbedachung ein, fafste eine aufserordentlich grofse Anzahl von Zuschauern. Selbst die kleineren griechischen Theater waren in dieser Beziehung unseren gröfsten modernen Opernhäusern überlegen; so z. B. fanden in dem Theater zu Megalopolis 40000 Personen Platz. (Die Reste des Theaters zu Egesta, dessen rekonstruierte Ansicht wir geben, gehören zu den wertvollsten Ruinen des Altertums. Besonders die Fundamente sind noch wohlerhalten und bilden nebst dem herrlichen dort befindlichen Tempel einen Anziehungspunkt für alle Sizilien bereisenden

Fremden. Von dem alten Egesta selbst sind nur noch einige wüste Steintrümmer übrig. Man gelangt zu dieser Stätte alter Kultur von Palermo aus durch eine elfstündige Postfahrt und einen sich daran schliefsenden Maultierritt von $1^1/_4$ Stunden.)

Worin bestand das Wesen der Tragödie, welche als das musikalische Drama der alten Griechen anzusehen ist?

In der harmonischen Vereinigung der Poesie, Musik, Mimik, Tanz und scenischer Wirkungen.

Welch ein Verdienst hatte Äschylos um die Weiterentwicklung des Dramas?

Äschylos führte statt der bisher üblichen Episoden eines einzelnen den Dialog ein.

Welche Bedeutung hat Sophokles für die altgriechische Tragödie?

Sophokles erweiterte neben den Chören die Episoden der Tragödie und brachte Form und Inhalt zur höchsten Vollkommenheit.

Welche Neuerung führte Euripides der Tragödie hinzu?

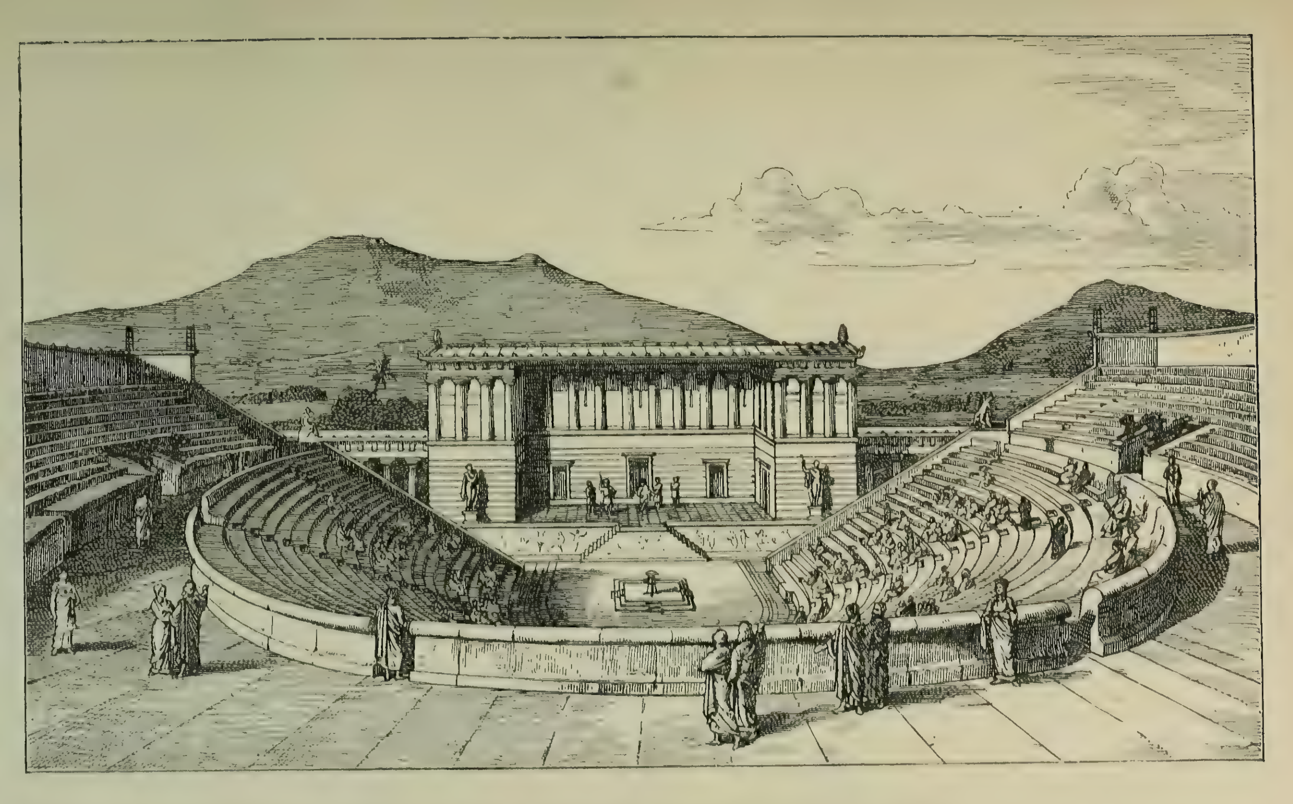
Euripides fügte der Tragödie den Prolog hinzu.

In welche Zeit fällt die Blüte des musikalischen Dramas (Tragödie der Altgriechen)?

In die Zeit nach der wiedererrungenen Selbständigkeit der Griechen; es war die Zeit, nachdem die Macht der Perser gebrochen war, — das Zeitalter des Perikles (470—440).

Aus welchen Hauptteilen bestand das athenienische Theater, und wie war es im allgemeinen beschaffen?

Das altgriechische Theater bestand aus der Skene, der Orchestra und dem amphitheatralisch gestalteten Zuschauerraume.



No. 25. Theater zu Egesta. (Rekonstruktion von Strack).

Die Zuschauer wurden in einen Halbkreis gesetzt, der Schauspieler befand sich im Mittelpunkte des Halbkreises. Von dem Rande des Halbkreises wurden Linien nach dem Mittelpunkte gezogen und nach diesen Linien wurden die Sitze gerichtet. Je nach Bedarf setzte man zehn, zwanzig dreifsig Reihen im Ringe um die inneren Halbkreise und erhob jeden um eine Sitzhöhe. So konnten alle Zuschauer ohne Anstrengung den Schauspieler und Sänger sehen und in dem Verhältnisse gut hören, als sie von der Bühne entfernt waren. Die Grenze des Hörens und deutlichen Sehens war die Grenze für den Umfang des Baues. Der Schauspieler, um gesehen und vor allem verstanden zu werden, ward auf eine über den Boden erhöhte Bühne (Skene oder Scene) gestellt. Der Chor stand auf der Orchestra (Tanzplatz) vor der Bühne. Die Orchestra lag tiefer als die Scene (zwischen dieser und dem Zuschauerraume) und diente zu den Evolutionen der Chöre, welche diese auf beiden Seiten des Dionysosaltars auszuführen hatten. Das Theater in Athen hatte beispielsweise 20000 Sitzplätze. Um von diesen Plätzen gehört zu werden, mufsten die Schauspieler und Sänger ein aufsergewöhnlich starkes Organ besitzen. Nebenbei mufsten sie ein akustisches Hilfsmittel benützen, ein kleines Schallrohr, das an einer Maske



No. 26. Altgriechischer Schauspieler auf dem Kothurn gehend.



No. 27. Altgriechische Masken mit Schallrohren.

angebracht war. Um die Wirkung des gesprochenen und gesungenen Wortes aufserdem noch zu erhöhen, waren unter den Sitzen im Zuschauerraume eherne Urnen angebracht, die als Resonanzräume dienten. Der Schauspieler selbst ging und stand, um grösser zu erscheinen, auf dem Kothurn. (Siehe Abbildung No. 26.)

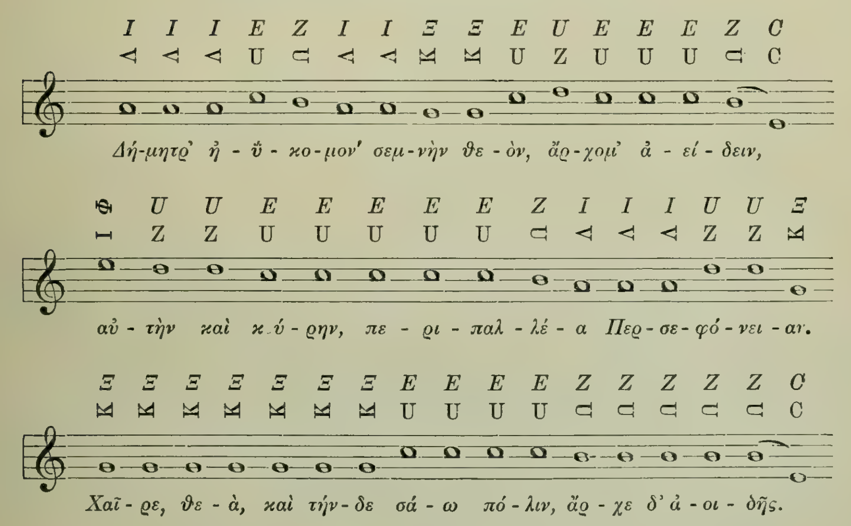
Wie war der dramatische Dialog im altgriechischen Drama und in der Tragödie beschaffen?

Der dramatische Dialog war, obwohl frei in Bezug auf das Tempo, so doch rhythmisch abgemessener als die gewöhnliche Rede und jedenfalls ähnlich unserem heutigen Recitativ. Die Stimme der Schauspieler wurde durch die Töne einer Lyra unterstützt.

Wie war der Monolog oder die Monodie in der Tragödie der Altgriechen beschaffen?

Der Monolog war wirklicher Gesang, die Melodie war vorgeschrieben und wurde durch die Flöte begleitet.

Hymne an Demeter.
(Beispiel einer altgriechischen Melodie.)



Wie waren die Chöre der Griechen in Bezug auf das Musikalische beschaffen?

Die Chöre waren wirkliche, meist sehr einfach, volksthümlich gehaltene einstimmige Weisen.

Wieviel Mitglieder zählte der Chor in der altgriechischen Tragödie?

Zur Zeit des Äschylos bestand der Chor aus fünfzig Personen, später wurde derselbe auf fünfzehn vermindert. Der Chor, der, auch wenn Frauen darzustellen waren, aus Männern bestand, wurde von Koryphäen (Chorführern) geleitet und führte seine Gesänge von Instrumenten begleitet, zu beiden Seiten des Dionysosaltars in feierlichen Bewegungen aus.

Worauf wurde beim Scenischen vom Autor, der seine Tragödie meist selbst leitete und einübte, gesehen?

Der Autor sah ganz besonders darauf, dafs jede Scene der Tragödie ein wohlgeordnetes, plastisches Bild darbot.



No. 28. Scene aus einer altgriechischen Tragödie.

Wie war der instrumentale Teil der altgriechischen Tragödie beschaffen?

Die Musikinstrumente (Flöten und Lyren) folgten dem meist syllabischen Gesange im Einklange oder in der Oktave; der Einzelgesang wurde meist durch ein Flötenspiel eingeleitet. Instrumente fielen auch ein, um den recitierenden Schauspieler in der Intonation zu unterstützen; sodann markierten die Musikinstrumente wohl auch nur den Rhythmus, der häufig auch durch das Klappern mit Muschelschalen oder durch das Auftreten mit eisernen Sohlen gegeben wurde.

Wann fanden in der Blütezeit Griechenlands nationale Festspiele statt?

Zur Zeit der grofsen Dionysien. So ein Festspiel währte vom Morgen bis zum Abend. Oft wurden fünfzehn Dramen nach einander aufgeführt, denen zwanzig- bis dreifsigtausend Menschen, die im athenischen Theater Platz fanden, beiwohnten. (Weibliche Darsteller kannte die altgriechische Bühne nicht.)

Welcher berühmte Musiker unterrichtete Perikles und Sokrates im Flötenspiele?

Der den beiden grofsen Griechen befreundete Damon.

Welches Musikinstrument wurde neben der Kithara und Lyra das Lieblingsinstrument der Griechen?

Die Flöte (Aulos). Man unterschied die einfache Flöte (Aulos) und die Doppelflöte (Photinx oder Diaulos); letztere war eine aus zwei gleichen oder ungleichen Röhren gebildete Flöte, deren Röhren in ein gemeinsames Mundstück mündeten.

Welcher Künstler galt unter den thebanischen Flötenspielern als ein ganz besonders berühmter?

Antigenidas. Derselbe war Schüler des auch als Dichter bekannten Philoxenos. Antigenidas vermehrte die Flöte



No. 29. Aus dem Festzuge bei den »Panathenäen«.

um soviel Tonlöcher, dafs er aus fünf griechischen Haupttonarten spielen konnte, während sonst für jede Tonart eine Flöte notwendig war.

Welche Musiker trugen durch ihre Neuerungen zur allmähligen Umgestaltung des griechischen Musiksystems bei?

Timotheus aus Milet und Phrynis aus Mytilene.

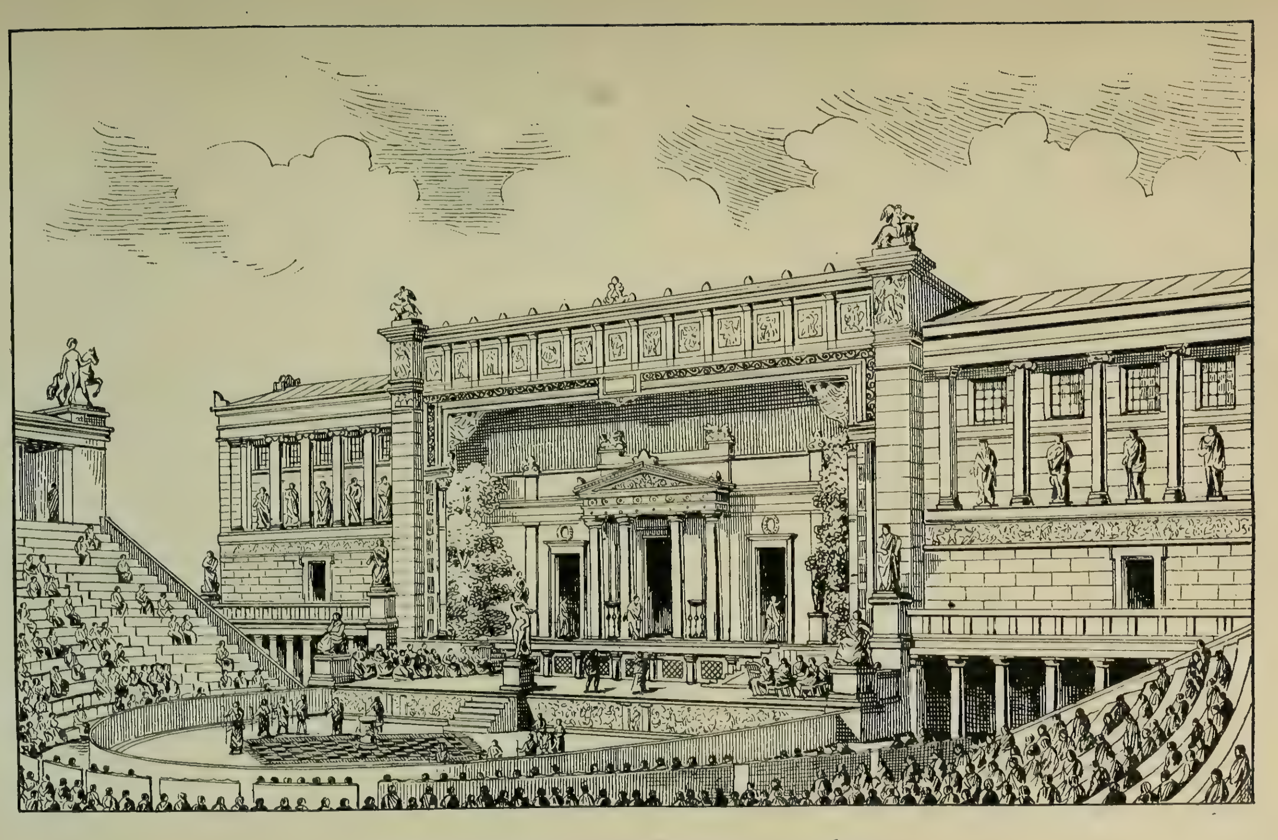
Timotheus, welcher der Kithara noch vier neue Saiten hinzufügte, wurde deswegen aus Sparta verbannt und Phrynis, welcher die Kithara mit zwei neuen Saiten versah und die Modulation der Melodie mannigfaltiger gestaltete, hatte ebenfalls viele Gegner. (Siehe Aristophanes in dessen »Wolken«. In des Dichters Pherekrates Schauspiel »Chiron« beklagt sich die Musik, dafs sie von Melanippides, Cinesias, Phrynis und Timotheus arg gemifshandelt werde.)

Welches war der Umfang des Tonsystems der Altgriechen bei den nach Aristoxenos auftretenden Theoretikern?

A H c d e f g a h c̄ d̄ ē f g a

Wie hiefs der aufserhalb der Tetrachorde stehende tiefste Ton?

Proslambanomenos oder der »Hinzugefügte«.



No. 30. Dionysien-Theater zu Athen.

Wann finden wir dies fünfzehntönige Tonsystem nochmals erweitert?

Seit Euklid und zwar folgendermafsen:

A H c d e f g a b c d h c d e f g a

Dieses Tonsystem, das aus achtzehn, eigentlich aber aus nur sechzehn Tönen besteht, weil zwei Töne doppelt enthalten sind, hiefs das gröfste oder unveränderliche System; seine Töne hiefsen von der Tiefe nach der Höhe:

Proslambanomenos,
Hypate hypaton,
Parypate hypaton,
Lichanos hypaton,
Hypate meson,
Parypate meson,
Lichanos meson,
Mese,
Trite synemmenon,
Paranete synemmenon,
Nete synemmenon,
Paranese,
Trite diezeugmenon,
Paranete diezeugmenon,
Nete diezeugmenon,
Trite hyperboläon,
Paranete hyperboläon,
Nete hyperboläon.

Welcher Theoretiker hat schon die Einteilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne zu begründen versucht?

Aristoxenos.

In dem Bruchstücke des athenienischen Dichters Pherekrates, welches Forkel im ersten Teile seiner Musikgeschichte mitteilt (Tl. I, S. 301), wird den Umformern der Musik die praktische Benützung von zwölf Tönen vorgeworfen. Die Anhänger der alten Diatonik feindeten die Chromatiker gerade so an, wie dies im 16. Jahrhundert auf dem Boden von Italien und im 19. Jahrhundert beim letzten Beethoven, bei Berlioz, Lifzt, Wagner und R. Straufs der Fall war.

In welcher Zeit tritt die selbständige Instrumentalmusik in Altgriechenland hervor?

In der Zeit von 400 v. Chr. bis zum Verfalle des alten Griechenvolkes. (Die Musik trennte sich infolge von

Eifersuchtstreitigkeiten zwischen Dichtern und Tonkünstlern von der Poesie und wurde Einzelkunst. Von nun an ertönte auch Musik ohne Gesang in den Tempeln, Theatern, Schulen und Wohnhäusern.)



No. 31.
Antiker Musikunterricht.

Wer war der Erfinder des Epigoniums von vierzig Saiten?

Epigonus; derselbe spielte das Epigonium mit beiden Händen, ohne Plektron. Epigonus war derjenige, der auch zuerst Flöten- und Kitharaspiel miteinander vereinigte.

Wie hieſsen auſser dem Epigonium die beiden vielseitigen Musikinstrumente der Altgriechen?

Die Magadis mit 20 Saiten, paarweise in Oktaven gestimmt, und das Simikon mit 35 Saiten.

Wann begann sich der Verfall der Tonkunst bei den alten Griechen zu zeigen?

Der Verfall der Tonkunst bei den alten Griechen begann, als Komiker und Satiriker anfingen das Ansehen der Bühne und der Tonkunst zu vernichten wegen des dünkelhaften Virtuosentums, welches sich breite Bahn verschafft hatte mit einer nur auf das Sinnliche gerichteten Musik. (Amoebaeus, der ein berühmter Kitharaspieler war, erhielt für jeden Vortrag im Zwischenakte auf dem Theater ungefähr nach unserem Gelde 3600

Mark; so sehr bezahlte man beliebte und berühmte Instrumentalvirtuosen.)

Wer wird als einer derjenigen genannt, dessen Musik ganz besonders den Charakter weichlicher Üppigkeit trug?

Simion aus Magnesia in Äolien, der Schöpfer der Simodie, einer Tonweise, die als ganz besonders verwerflich galt.

Welche beiden altgriechischen Philosophen eiferten in ihren Schriften gegen die zügellose Art von Musik?

Plato und Plutarch. Plato hält das Flötenspiel für Jünglinge verderblich und nur für Sklaven zulässig. Plutarch nennt als die Hauptursache des Verfalles der Tonkunst die theatralische Musik, welche sich von der Dichtung getrennt habe, ohne die frühere Einfachheit zu bewahren. Beide Philosophen und Staatsmänner eiferten gegen die neue Art von Musik, die sie als erschlaffende ansahen, und brachten es sogar fertig, von 400 v. Chr. vier Jahre hindurch die Theater zu schliefsen.

Wie heifst der älteste griechische Theoretiker der Musik?

Aristoxenos (320 v. Chr.), ein Schüler des Pythagoräers Xenophilus und des Aristoteles.

Was unterschied Pythagoras von Aristoxenos in der Erklärung des altgriechischen Tonsystems?

Pythagoras gelangte durch den Verstand, durch Berechnung, Aristoxenos durch das Gehör zu seinen Resultaten. Das System des Aristoxenos, der die Oktave in sechs Ganztöne oder in zwölf Halbtöne teilte und welcher der Tonkunst als erster eine gleichschwebende Temperatur zu Grunde legen wollte, rief bei den Pythagoräern grofsen Streit hervor, denn jene wollten nur die mathematisch-reinen Tonverhältnisse gelten lassen.

Welches Verlangen stellt Aristoxenos in seinem Werke »Über Musik« in Bezug auf Melodiebildung?

Aristoxenos verlangt, dafs nie mehr als zwei Viertel- oder zwei Halbtöne, und höchstens zwei oder drei ganze Töne unmittelbar aufeinander folgen dürften, da sonst unmelodische Tonfolgen entständen.

Was verstanden die Griechen unter Harmonie?

Das schöne Verhältnis der verschiedenen Teile eines Gesanges, die regelrechte Folge der Töne, ihre Anordnung nach Klanggeschlecht, Tonart und Rhythmus.

Was nannten die Griechen Melodie?

Das Singen von Worten nach Tönen von bestimmter Höhe und Tiefe.

Was verstand man in Griechenland unter Melopöie?

Die Kunst, zu Worten passende Tonreihen oder Melodien zu erfinden.

Welche Silben gebrauchten die Griechen bei ihren Singübungen?

Die Silben *τα τη τω* und *τε*. Der Anfangston eines Tetrachordes erhielt die Silbe *τα*; bildete der vierte Ton zugleich den Anfang eines folgenden mit dem vorhergehenden verbundenen Tetrachordes, so erhielt derselbe wiederum die Silbe *τα*.

Wie hiefs bei den Griechen der Übergang aus einer Tonart in die andere, aus einem Klanggeschlecht in das andere?

Metabole.

Welcher Art war die griechische Tonschrift?

Die zu einem vollständigen System herausgebildete Notenschrift der alten Griechen war aus den Charakteren ihres

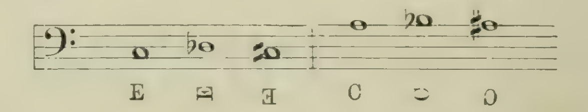
Alphabets entnommen. Für jeden Ton gab es ein eigenes Tonzeichen, das für jede Tonart wieder verschieden war. Die Griechen hatten für Sing- und Instrumentalnoten verschiedene Tonzeichen und unterschieden drei Klanggeschlechter: das diatonische, chromatische und enharmonische.

Bei welchem altgriechischen Musikschriftsteller finden sich die Tonzeichen der Griechen am vollständigsten aufgezeichnet und erklärt?

Bei Alypius, der in Alexandria lebte.

Wie viele Tonzeichen gab es in der griechischen Musik?

Etwa 1620; denn nach Erfindung des Klanggeschlechts und Modi reichten die einfachen Buchstaben des Alphabets nicht mehr aus; man schuf andere Bezeichnungen, indem man die Buchstaben des Alphabets auf die Seite legte, dieselben umkehrte und zerteilte. Z. B.:



Wo und wann lebte Euklid, von dem uns eine Einleitung in die Tonkunst sowie eine mathematische Klanglehre erhalten ist?

In Alexandria zur Zeit des Ptolomäus Soter.

Wie hiefs der letzte zu Alexandria lebende musikalische Schriftsteller von Bedeutung?

Claudius Ptolomäus (2. Jahrh. n. Chr.). Er war derjenige, der die Ansichten des Pythagoras und Aristoxenos dadurch zu verbinden suchte, indem er den Verstand und das Gehör als die gemeinsamen Kriterien für die Musik annahm. Claudius Ptolomäus führte die fünfzehn Tonarten der Griechen auf die sieben Tropen zurück und

bezeichnete Didymus als den ersten, der das richtige Verhältnis der grofsen oder reinen Terz, sowie das Verhältnis der kleinen Terz auffand, ohne dieses Intervall, wie wir es heute thun, als eine Konsonanz aufzufassen.

Welche musiktheoretischen Werke sind uns von den Altgriechen aufser den bereits genannten erhalten geblieben?

Von Aristides Quintilianus drei Bücher (in dem letzteren Buch desselben befindet sich eine Abhandlung über den Rhythmus). Vom Pythagoräer Nikomachos ist ein Handbuch der Harmonie, von Gaudentius und Bacchius (dem Älteren) sind Einleitungen in die Musik zu erwähnen.

Haben die Altgriechen eine Harmonie in unserem Sinne besessen?

Nein. Unter Harmonie verstanden die Altgriechen das Verhältnis der Töne einer Melodie unter einander.

Wo finden sich Spuren von Andeutungen über das Zusammenklingen einzelner Töne?

Bei Schriftstellern seit Plutarchs Zeit finden sich Andeutungen, welche darauf schliefsen lassen, dafs Quarten, Quinten und Oktaven als Symphonien (Zusammenklänge) oder Konsonanzen gleichzeitig gesungen wurden. Anleitungen zu solchen harmonischen Fortschreitungen fehlen gänzlich, nur bei Älianus dem Platoniker (3. Jahrh. n. Chr.) finden wir den Satz, dafs eine Symphonie die Vereinigung zweier und mehrerer, der Höhe oder Tiefe nach verschiedener Stimmen und deren Fortschreitung in gleicher Bewegung sei.

Wer waren die letzten Männer, welche noch auf die altgriechische Musik zurückgriffen?

Der Bischof Ambrosius von Mailand (4. Jahrh. n. Chr.) und der im 6. Jahrh. n. Chr. lebende Philosoph und Staatsmann

Boëthius. Ambrosius nahm vier Tropen des altgriechischen Musiksystems und gebrauchte diese diatonischen Tonleitern als Grundlagen der von ihm eingeführten Kirchengesänge. Boëthius schrieb ein Werk in lateinischer Sprache über Musik, das später vielfach zu weiteren Untersuchungen über altgriechische Musik führte. (Siehe des letzteren 5 Bücher über Musik.)

Bei welchen einflufsreichen Musikgelehrten und in welchem Musikinstrument finden wir in christlicher Zeit noch den Einflufs altgriechischer Musik?

1. Bei Hucbald (10. Jahrh.), dessen erste harmonischen Versuche sich auf die von den Griechen festgestellten Konsonanzen der Quarte, Quinte und Oktave gründeten.

2. Bei Guido von Arezzo (11. Jahrh.), der seine Tonleiter (Gamma) bildete, indem er dem grofsen Musiksysteme der Griechen in der Tiefe noch den Ton Γ hinzufügte. (Dieser Ton war jedoch schon dem Aristides Quintilianus bekannt, denn dieser giebt aufser den fünfzehn Tonreihen der Griechen noch eine sechzehnte an, deren Proslambanomenos einen Ganzton unter dem der hyperdorischen Tonart oder Tonreihe lag.) 3. Im 16. Jahrhundert entstand aus dem altgriechischen Simikon (eine Art Psalterion), dessen Saiten, anstatt mit dem Plektron, mit Spitzen von Rabenkielen angeschlagen wurde, das Clavicymbalum, die Grundform des Spinetts, das wiederum der Vorläufer unseres heutigen Klaviers war.

Wie heifsen die »Tropen« oder »Harmonien« der Altgriechen?

1. Dorisch:	E f g A	H c d E	Gebildet aus den drei ursprünglichen Tetrachorden durch Zusammenziehung zwei gleichartiger derselben.
2. Phrygisch:	D e f G	A h c D	
3. Lydisch:	C d e F	G a h C	

4. Hypodorisch: (später Äolisch)	A H c d E f g A	Gebildet aus zwei durch einen gemeinsamen Ton verbundenen dorischen Tetrachorde, denen noch ein Ton nach auf- und abwärts hinzugefügt wurde.
5. Hyperdorisch: (später Mixolydisch)	H c d E f g a H	
6. Hypophrygisch: (später Jonisch)	G A h c d e f G	Gebildet aus zwei mit einander verbundenen phrygischen oder lydischen Tetrachorden, denen noch ein Ton nach auf- oder abwärts hinzugefügt wurde.
7. Hypolydisch: (oder Syntonolydisch)	F G a h C d e F	

Was stellen diese sieben »Tropen« oder »Harmonien« der Altgriechen dar und wodurch unterscheiden dieselben sich von einander?

Die sieben verschiedenen »Tropen« oder »Harmonien« der Altgriechen stellen die sieben möglichen Oktavengattungen einer diatonischen Tonleiter dar und unterscheiden sich durch die Stellung der Halbtonstufen von einander.

Wie heifsen die fünfzehn altgriechischen Tonarten, »Töne« oder »Modi«?

1. Hypodorisch: unser A-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.

2. Hypojonisch: unser B-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
(früher Hypophrygisch)
3. Hypophrygisch: unser H-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
4. Hypoäolisch: unser C-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
(früher Hypolydisch)
5. Hypolydisch: unser Cis-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
6. Dorisch: unser D-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
7. Jonisch: unser Es-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
(früher tieferes Phrygisch)
8. Phrygisch: unser E-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
9. Äolisch: unser F-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
(früher tieferes Lydisch)
10. Lydisch: unser Fis-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
11. Hyperdorisch oder Mixolydisch: unser G-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
12. Hyperjonisch: unser As-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
(früher höheres Mixolydisch)
13. Hyperphrygisch: unser A-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
(oder Lokrisch, oder Hypermixolydisch)
14. Hyperäolisch: unser B-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.
15. Hyperlydisch: unser H-moll mit kleiner Septime, durch zwei Oktaven.

Wie sind die altgriechischen Modi beschaffen?

Die altgriechischen Modi sind Transkriptionen unserer natürlichen Molltonleiter a h c d e f g a im Umfange

von zwei Oktaven. Aristoxenos zählte deren nur dreizehn, welche im Umfange einer Oktave von A—a ihren Anfangston hatten. Die Modi unterscheiden sich also nur durch die Tonhöhe von einander. Die Namen der dorischen, phrygischen und lydischen Modi sind die ältesten, die jonischen und äolischen gehören einer späteren Zeit an.

Wodurch haben sich im Laufe der Zeit so viele Irrtümer in die Lehre von den altgriechischen »Tropen« oder »Modi« eingeschlichen?

Indem man Tropen und Modi mit einander verwechselte, bald die älteren, bald die neueren Namen derselben gebrauchte und die Stellung der Halbtöne bald von unten, bald von oben ab zählte; z. B. hiefs bald dorisch, bald lydisch: e f g a h c d e und c h a g f e d c; bald hyperphrygisch, bald hyperdorisch: g a h c d e f g und a g f e d c h a; bald hypolydisch, bald mixolydisch: f g a h c d e f und h a g f e d c h; stets wurden aber phrygisch die beiden nachfolgenden Tonarten genannt wegen der auf- und abwärts gleichen Stellung der Halbtonstufen: d e f g a h c d und d c h a g f e d.

Wie hiefs bei den Altgriechen der Gesang im Einklange?

Homophonie.

Wie hiefs bei den Altgriechen der Gesang in Oktaven?

Antiphonie.

Wie wird von späteren Theoretikern der Zusammenklang von Quarten oder von Quinten genannt?

Paraphonie.

Wie hiefsen bei den Altgriechen die kleineren Tonintervalle?

Diesis enharmonica, Diesis chromatica, Hemitonium (Halbton), Tonus (Ganzton), Trimitonium (Dreihalbton), Ditonus (Zweitonschritt).

Wie hiefsen bei den Altgriechen die gröfseren Tonintervalle?

Diatesseron (durch vier Tonstufen = kleine Quarte).
Tritonus (Dreiton = grofse Quarte oder kleine Quinte).
Diapente (durch fünf Tonstufen = grofse Quinte).
Tetratonus (Vierton = übermittlere Quinte oder kleine Sexte.)
Hexachordum (Sechssaiter = grofse Sexte).
Pentatonus (Fünfton = kleine Septime).
Heptachordum (Siebensaiter = grofse Septime).
Diapason (durch alle Töne = Oktave).

Welche Zeichen hatten die Griechen (nach Alypius) für die Zeitdauer der Töne?

Ohne Zeichen hatte die Note eine einzeitige Geltung, — = zweizeitige Note, ∟ = dreizeitige Note,][= vierzeitige Note, ⊔⊔ = fünfzeitige Note. Das Zeichen ∧ unter die Note gesetzt, bedeutete eine Pause von entsprechender Länge; stand dasselbe allein, so galt es als einzeitige Pause oder Schweigezeichen.

Wie hiefs der Auftakt (Hebung) bei den Altgriechen?

Arsis.

Wie hiefs der schwere Taktteil (Senkung) bei den Altgriechen?

Thesis.

Wie hiefsen die Einschnitte, welche Verse, Strophen oder Perioden von einander trennten?

Cäsuren.

Wie hiefs bei den Altgriechen das kleinste Zeitmafs?

Mora.

Zum Schlusse der Musik bei den Altgriechen seien noch einige Äufserungen von Aristoteles und Plutarch über den Zweck und erzieherischen Wert der Musik angeführt.

Aristoteles bemerkt: »Über den Zweck der Musik könnte man zweifelhaft sein; denn jetzt treiben sie die meisten nur zum Vergnügen. Die Alten dagegen rechneten sie zur Erziehung, weil die menschliche Natur selbst, wie schon oft gesagt, darnach strebt, nicht allein auf die rechte Art geschäftig, sondern auf eine schöne Art müfsig zu sein. — Es ist weder leicht, auseinanderzusetzen, welche Kraft sie (die Musik) hat, noch zu welchem Zwecke man sie eigentlich treiben soll: ob der Kurzweil und Erholung willen, wie Schlafen und Trinken; denn diese beiden Dinge sind zwar an und für sich nicht wertvoll, aber doch angenehm und wiegen die Sorge in Schlummer, wie Euripides sagt. Daher rechnet man denn auch die Musik dazu und geniefst sie alle zu gleichem Zwecke: Schlaf, Wein und Musik. Auch das Tanzen rechnet man dazu.« An einer anderen Stelle hebt Aristoteles ausdrücklich hervor, dafs die Beschäftigung mit der Kunst als allgemeines Erziehungsmittel nur den Zweck haben könne, den Geist empfänglich zu machen für den bildenden und läuternden Einflufs des Schönen. Er empfiehlt der Jugend aufs eindringlichste die Pflege der Musik, fügt aber die Beschränkung hinzu: »So viel ist nun klar, dafs ihre Erlernung weder für die künftigen Beschäfgungen hinderlich sein, noch den Körper zu den kriegerischen und bürgerlichen Thätigkeiten unfähig und untüchtig machen dürfe, zu den ersteren schon jetzt, zu den anderen aber späterhin. Dies dürfte erreicht werden, wenn man beim Unterricht weder auf dasjenige, was nur zu den Kunstwettstreiten gehört, hinarbeitete, noch auch auf das Gauklermäfsige und Überladene der Leistungen, was sich heute in die Wettstreite, und von da aus in den Unterricht eingeschlichen hat. Vielmehr soll man auch diese Dinge eben nur so weit betreiben, als erforderlich, um an den schönen

Melodien und Rhythmen Wohlgefallen zu empfinden, woran sogar einige Tiere, sowie auch im ganzen Sklaven und Kinder Gefallen finden.« — »Wir verwerfen nun also von den Instrumenten sowohl als von der praktischen Ausführung den eigentlich künstlerischen Betrieb. Künstlerisch nennen wir den, welcher auf die Kunstwettstreite gerichtet ist, denn der hier seine Kunst Ausübende betreibt sie nicht um seiner eigenen geistigen Virtuosität willen, sondern um des — noch dazu ziemlich grobsinnlichen Vergnügens des Zuhörenden.«

Plutarch bemerkt über den erzieherischen und sittlichenden Wert guter Musik folgendes: »Wer sich mit Eifer derjenigen Art von Musik widmet, welche eine den Geist bildende und erziehende Kraft hat, und in der Jugend die nötige Anleitung dazu erhält, der wird das Schöne loben und bewundern, das Gegenteil verwerfen, in der Musik, wie in anderen Dingen. Ein solcher Mensch wird jeder unedlen Handlung fernbleiben, und der gröfste Nutzen, den er aus der Musik zieht, wird der sein, dafs er zu seinem und des Vaterlandes Besten sich keine unharmonische Rede und That erlaubt, sondern immer und überall Anstand und Mäfsigung bewahrt.«





Über die Musik bei den alten Römern.

Wie war die Musik bei den Römern beschaffen?

Die Musik bei den Römern des Altertums war ohne alle Ursprünglichkeit; dieselbe war von den Griechen überkommen. Als Griechenland eine römische Provinz geworden war, wanderten Kunstschätze und Künstler nach Rom.

Welche Auffassung hatte man im alten Rom von der Musik?

Man erklärte sie für verweichlichend und hielt sie für eine Beschäftigung für Sklaven und Freigelassene.

Welche Musikinstrumente werden als die ersten nach Rom gebrachten bezeichnet?

Die Lyra und die lydische Flöte. (Vorher kannte man in Italien kein anderes Musikinstrument als die Schäferpfeife.)

Bei welchen Gelegenheiten fand die Musik bei den Römern des Altertums Verwendung?

Bei Triumphzügen, beim Militär, bei Gastmählern, bei Leichenbestattungen und bei Opfern im Gottesdienste. (Gebräuchlich war es, bei den Leichenbegängnissen von Erwachsenen Trompeter (tubicines), bei Bestattungen von Jünglingen Flötenspieler (tibicines) herbeizuziehen;

Flötenspieler waren bei gottesdienstlichen Festlichkeiten und bei Opferungen unentbehrlich.)



No. 32.
Altrömische Tibiae (Flöten).

Wie hiefsen die Musiker bei Leichenbegängnissen des alten Roms?

Siticines; dieselben bedienten sich einer besonderen Art von Trompete, welche bereits in Etrurien zu gleichen Zwecken Verwendung gefunden hatte.

Bei welchen Gelegenheiten spielte die antike Blasmusik eine Hauptrolle?

Bei Opferungen, festlichen Kampfspielen, feierlichen Aufzügen, bei Leichenbegängnissen sowie als Signal in der Schlacht.



No. 33.
Gang zum Opfer.



No. 34. Altrömische Legionäre vor dem Kaiser.

Wie hiefsen die Flötenbläser bei den Etruskern?

Sabulones; dieselben mufsten bei Festgelagen, Opferzügen, zu Tänzen, zur Jagd und bei Faustkämpfen aufspielen.



No. 35.
Etrustischer Pfeifenspieler.

Welche Musiker wurden im römischen Heere verwendet?

Trompeter (tubicines), Hornbläser (cornicines) und Flötenbläser (tibicines). Diese Militärmusiker rekrutierten sich aus der von Servius Tullius (578 v. Chr.) bei Einteilung des Volkes in Klassen und Centurien bestimmten Musikerklasse.

Welcher Art waren die altrömischen Spielleute?

W. Wägner sagt in seinem Buche »Rom«: »Die Spielleute waren lustige Musikanten, wie etwa die Fiedler unserer Zeit, die bei Kirchweihen aufspielen. An ihrem Jahresfest durften sie auf öffentliche Kosten einen festlichen Schmaus im Tempel des Jupiters halten, und dann maskiert und voll süfsen Weines lärmend durch die Stadt ziehen. Die strenge römische Polizei versuchte einmal ein Verbot auf diese Freiheit zu legen (311 v. Chr.), aber sofort beschlofs die ganze ehrenwerte Zunft eine Auswanderung nach Art der Entweichung des Volkes auf den Heiligen Berg. Sie machte sich unter Pfeifenklang auf den Weg und kam nach Tibur. Als aber Rom seine Spielleute zurückforderte, wagten die von Tibur natürlich keinen Widerspruch, sondern suchten jene gütlich zur Rückkehr zu bewegen. Die Gilde beharrte jedoch auf ihrem Vorsatz und blieb. Man nahm jetzt seine Zuflucht zur List und setzte ihnen reichlich Speise und Trank vor. Die Künstlerschaft liefs sich die Bewirtung behagen; sie



No. 36. Altrömische Flöte.

No. 37. Tuba.

No. 38. Schneckenförmig gewundene Kriegstrompete.

No. 39. Tuba cornea.

No. 40. No. 41. Altröimsche Heerpauken.

No. 42. Signalhorn.

sprach dem Rebensaft so fleifsig zu, dafs zuletzt alle das Gleichgewicht verloren und in den Armen des Schlafes Sorgen und Mühen vergafsen. Die Tiburtiner luden sie sofort auf Wagen und fuhren sie nach Rom zurück, wo sie, auf dem Forum abgeladen, ihren Rausch vollends ausschnarchten. Am Morgen rieben sie sich nicht wenig die Augen, als sie ihre heimatliche Umgebung erkannten. Doch verstanden sie ihren Vorteil wahrzunehmen; sie erklärten einmütig, in entlegene Landschaften auswandern zu wollen, wenn man ihre althergebrachten Gerechtsame schmälere. Dieser Entschlossenheit wagte selbst die römische Behörde keinen Widerspruch entgegenzusetzen,

sondern bewilligte der unentbehrlichen Musikantenzunft das Recht des Schmauses im Tempel und des Umzuges durch die Stadt«.



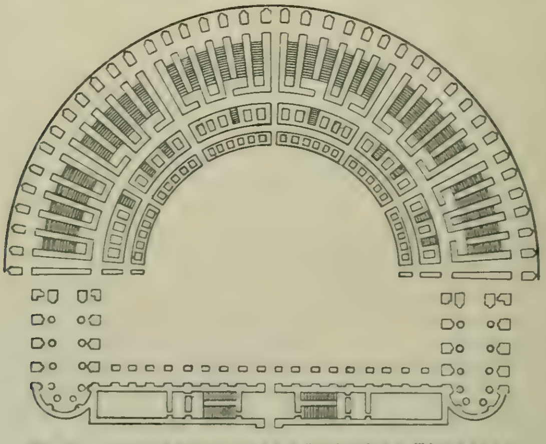
No. 43.
Altrömische Tänzerin mit Klapperhölzern in den Händen.

Von welcher Zeit an zog man bei Gastmählern im alten Rom Frauen bei, welche ihren Gesang auf Saiteninstrumenten begleiteten?

Vom Jahre 186 v. Chr. (Solche Frauen nannte man nach ihren Musikinstrumenten Psaltriae und Sambucistriae.)

Wann kam das Händeklatschen und Pfeifen als Zeichen des Beifalls und Mifsbehagens über eine musikalische oder theatralische Leistung in Rom auf?

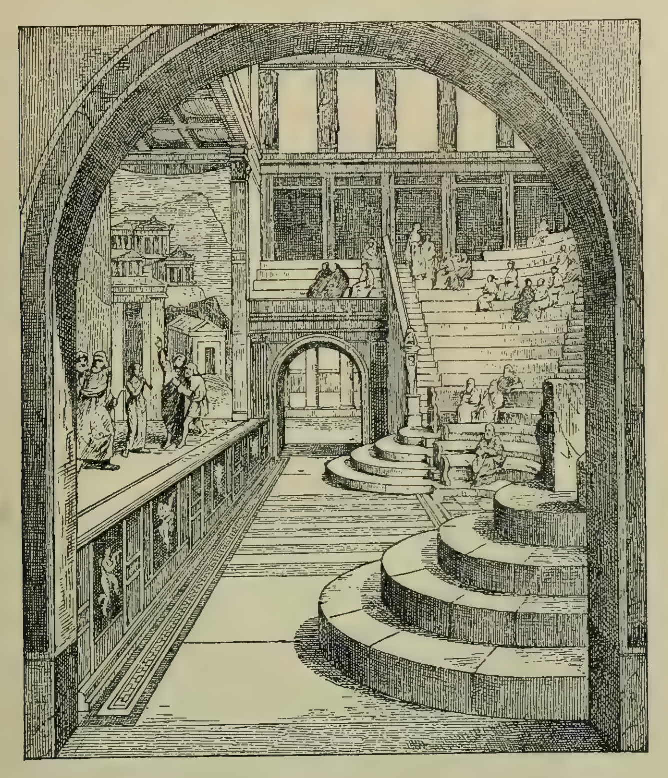
In der Zeit des Kaisers Augustus. (Nach den Mitteilungen einer in Herculanum aufgefundenen Papyrusrolle war der Beifall bei den alten Römern anfangs ohne Mafs und Ordnung,



No. 44. Grundriss eines römischen Theaters.

später hielt man es jedoch für angemessen in dieser Beziehung eine regelmäfsige Methode einzuführen und

nach gewissen Abstufungen die geringere und gröſsere Zufriedenheit des Publikums mit den Leistungen der Künstler zu erkennen zu geben. — Im ersten, dem geringsten Grade, schnalzte man mit dem Mittelfinger und dem Dau-



No. 45. Altrömisches Theater. (Nach Strack.)

men; im zweiten Grade wurden die ausgestreckten Finger der rechten Hand auf die der linken Hand geschlagen, welche Art des Beifalls die Bezeichnung »testae« erhielt. Im dritten Grade [imprices] wurden die Hände flach und im vierten [bombus genannt] gewölbt aufeinander geschlagen. Die letzte und gröſste Gunstbezeugung bestand darin, daſs Zuhörer oder Zuschauer einen Zipfel ihrer Toga gegen den Musiker und Darsteller bewegten, zu welchem Zwecke der Kaiser Aurelian an die niedere

Klasse des Publikums, die keine Toga tragen durfte, kleine Stücken Zeug verteilen liefs. — Die Römer bedienten sich zuweilen auch der Stimme, um ihren Beifall laut werden zu lassen, aber so, dafs die hervorgebrachten Töne eine gewisse Melodie bildeten; auf solche Weise sind die Vorwürfe zu verstehen, welche Propertius und Tacitus ihren Zeitgenossen über deren ungeordneten und kadenzlosen Beifall machten.)

Von welchem altrömischen Schriftsteller besitzen wir eine Beschreibung einer musikalischen Unterhaltung sowie eines Festes zu Ehren der Ceres?

Von Apulejus. (Apulejus berichtet, dafs bei einer musikalischen Unterhaltung zuerst Cyther gespielt ward, worauf sodann ein Konzert von Flöten folgte, auf welches ein Chor von Sängerinnen einfiel. Beim Ceresfeste, berichtet Apulejus weiter, ertönten liebliche Flöten und Stimmen mit den angenehmsten Liedern; denselben folgte ein Chor schöner Jünglinge in weifsen Kleidern, welche wechselweise ein Gedicht sangen. Hierauf traten verschiedene, dem grofsen Serapis geweihte Flötenspieler auf, welche mit ihren gebogenen Flöten jene Lieder spielten, die im Tempel des sogenannten Gottes üblich waren. Zum Schlusse kam der Auftritt von Priestern, die Sistren aus Erz, Silber und Gold schüttelten.)

Durch welche Ursachen ging bei den alten Römern die antike Kunst und mit ihr auch die Musik zu Grunde?

Durch die Sitten- und Zügellosigkeit, welche den Geist des einst so mächtigen Volkes schwächten, das Gemütsleben ertöteten und schliefslich den Untergang des gesamten Römerreiches herbeiführten.



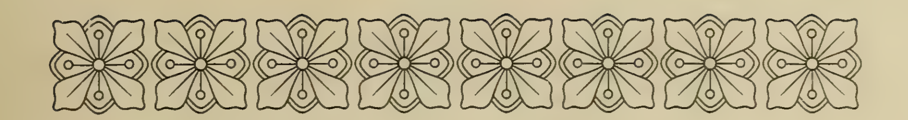
Bibliographie

zu

Band I: Die Musik bei den Völkern des Altertums.







(Alle in nachstehendem Verzeichnis aufgeführten Schriften sind zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung Max Schmitz in Leipzig-R.)

Jones, W., Über die Musik der Indier. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet von *F. H. von Dallberg.* Erf. 1802. Mit einer Sammlung indischer Volksgesänge und 30 Kupfern.

Til, S. v., Dicht-, Sing- und Spielkunst, sowohl der Alten, als insbesondere der Hebräer. Leipzig, 1706.

Saalschütz, J. L., Von der Form der hebräischen Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebräer. Königsberg, 1825.

Saalschütz, J. L., Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern. Berlin, 1829.

Schneider, P. J., Biblisch-geschichtliche Darstellung der hebräischen Musik. Bonn, 1834.

Roussier, Memoires sur la musique des anciens. 1770.

Arends, A. F. L., Über den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellung der althebräischen Vokalmusik. Mit entsprechenden Musikbeilagen. Berlin, 1867.

Kapri, B. M., Über die Musik der Hebräer. Neue Zeitschrift für Musik, No. 10, 28./II. 1879.

Gevaërt, F. A., Die Musik des Altertums. Neue Berliner Musikzeitung, Jahrgang 29.

Herder, Geist der hebräischen Musik. 2 Bände. Dessau, 1782—83.

Abhandlung über die Musik des alten Ägyptens. (Aus dem französischen Prachtwerke: Déscryption de l'Egypte). Leipzig, 1821.

Nohl, L., Geschichte und Charakter der griechischen Musik. Nebst einer homerischen Hymne. Neue Zeitschrift für Musik, No. 13 und 14, Jahrgang 1879.

Plutarch, Über die Musik. Griech. mit deutscher Übersetzung von *R. Westphal.* Breslau, 1865.

Philodem, Von der Musik. Auszug aus dessem 4. Buche. Aus dem Griechischen einer herkulan. Papyrusrolle übersetzt von *Ch. G. von Murr.* Berlin, 1806.

Paul, O., Absolute Harmonik der Griechen. Habilitationsschrift. Leipzig, 1866.

Boëtius, A. M. S., 5 Bücher über die Musik. Aus dem Lateinischen übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von *O. Paul.* Leipzig, 1872.

Weitzmann, C. F., Geschichte der griechischen Musik. Mit einer Beilage, enthaltend die sämtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodien und 40 neugriechischer Volksmelodien. Berlin, 1855.

Kiesewetter, R. G., Über die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik. Leipzig, 1838.

Kiesewetter, R. G., Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik u. s. w. Leipzig, 1896.

Westphal, R., System der antiken Rhythmik. Breslau, 1865.

Bellermann, Friedr., Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin, 1847.

Bellermann, Friedr., Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodien nach Handschriften und alten Ausgaben bearbeitet. Berlin, 1840.

Fortlage, L., Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. (Aus den Tonregistern des Alypius zum erstenmal entwickelt.) Leipzig, 1847.

Rofsbach und Westphal, Theorie der musischen Künste der Hellenen. Bd. I: Metrik der Griechen. Leipzig, 1868. Bd. II: Griechische Harmonik und Melopoeie. Leipzig, 1886.

Lang, C., Überblick über die altgriechische Harmonik. Heidelberg, 1871—1872.

Hofmann, C. J., Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen. Berlin, 1832.

Meister, A. L. F., Abhandlung über die Wasserorgeln der Alten. Aus dem Lateinischen übersetzt. Mit Vorrede und einigen Anmerkungen von *J. G. C. Spazier*. Berlin, 1795.

Schmidt, J. H. H., Die Eurythmie in den Chorgesängen der Griechen. Allg. Gesetze z. Fortführ. u. Bericht. d. Rofsbach-Westphalschen Annahmen. Leipzig, 1868.

Tsetzes, J., Über die altgriech. Musik in der griech. Kirche. München, 1874.

Drieberg, F. v., Aufschlüsse über die Musik der Griechen. Berlin, 1819.

Drieberg, F. v., Die praktische Musik der Griechen. Berlin.

Drieberg, F. v., Die mathematische Interwallenlehre der Griechen. Berlin, 1818.

Drieberg, F. v., Die musikalischen Wissenschaften der Griechen. Berlin, 1820.

Drieberg, F. v., Wörterbuch der griech. Musik. Berlin, 1835.

Drieberg, F. v., Die pneumatischen Erfindungen der Griechen. Berlin, 1822.

Drieberg, F. v., Untersuchungen der Frage, ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben. Musikalische Zeitung, Leipzig, 1825, No. 5.

Drieberg, F. v., Die rhythmischen Zeiten nach griechischen Grundsätzen erklärt. Musikalische Zeitung, Leipzig, 1825, No. 29.

Drieberg, F. v., Über die Stimmung der griechischen Instrumente. Cäcilia, 1825.

Schneider, Albert, Zur Geschichte der Flöte im Altertum. Zürich, 1890.

Daniel, Fco. Salvador, La musiquae arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant Grégorien. Alger, 1879.

Wangemann, O., Die Musik im Hellenenlande von sonst und jetzt. Ein Streifblick. Tonkunst Bd. XI, No. 19, ff.

Behaghel, G., Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik. Heidelberg, 1844.

Burney, C., Abhandlung über die Musik der Alten. A. d. Engl. übers. u. mit Anmerk. begleitet von *J. J. Eschenburg.* Leipzig, 1781.

Gomperz, Th., Zu Philodems Büchern von der Musik. Wien, 1885.

Spitta, Ph., Eine neugefundene altgriech. Melodie. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, Jahrg. 10, 1894, Heft I.

Hymne an Apollo (280 v. Chr.), übersetzt von *Th. Reinach,* ergänzt von *G. Fauré* und *H. Weil.* Paris, 1894.

Fink, G. W., Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgesch. der Musik oder als erste Periode derselben dargestellt. Essen, 1831.

Deiters, H., Abhandlung über die Quellen der Harmonik des Aristides Quintilian.

Lesaulx, E. v., Über die Linosklage. Würzburg, 1842.

Franzius, Joannes, De Musicis Graecis Commentatio.

Fink, G. W., Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgesch. der Musik oder als erste Periode derselben dargestellt. Essen, 1831.

Waldapfel, Otto, Übersetzung resp. Auszug der Schriften eines griech. Musikers (Pseudo-Euklid) und Metrikers (Hephästion). Anhang der Schrift desselben Verfassers: Über das Idealschöne in der Musik und die Mittel zu dessen künstlerischer Wiedergabe. Dresden, 1892.

Anonymi scriptio de musica. Bacchii sen. introd. artis musicae. E codd. ed. annot. illustr. *Fr. Bellermann.* Berol., 1841.

Aristoxeni elementorum rhythmicorum fragm. emend. et explicatum, scripsit *J. Bartels.* Bonn, 1854.

Brill, Aristoxenus' rhythmische und metrische Messungen. Leipzig, 1870.

Marquard, P., De Arist. Tarent. elementis harmon. Bonn, 1863. — Dasselbe griechisch und deutsch mit Kommentar. Berlin, 1868.

Tagore, Sourindro Mohum., Theorie of sanskrit music compiled from the ancient authorities. Calcutta, 1875. (In sanskrit.)

Brooks, Olden Time Music. Boston, 1888.

Engel, C., Music of the most ancient nations. London, 1864.

Chateauneuf, de, Dialogue sur la musique des anciens. Paris, 1735.

Paul, O., Die absolute Harmonik der Griechen. Leipzig, 1866.

Philodemus, De musica. (Herculanensium voluminum tom I.) Cum tabb. aen. Fol. Napoli, 1793. Mit vollem in Kupfer gestochenen Faksimile des Papyrus.

Requeno, V., Saggi sul ristabilimento dell 'arte armonica de' greci e romani cantori. 2 Voll. Parma, 1798.

Bapp, C. A., De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyrisque enarandis usus sit. Lips., 1885.

Graf, E., De graecor. vet. re musica quaestt. capp. II. Marburg, 1889.

Hermann, G., De cantico in Romanorum fabulis scenicis. Leipzig, 1811.

Redslob, G., de praecepto musico למנצחעל הגתית in inscriptt. psalmor, 84 conspicuo. Lips., 1831.

Lang, C., Proben aus einer Musik zu Sophokles' Antigone.

Papastamatopulos, J., Studien zur alten griechischen Musik. Bonn, 1878.

Wichmann, H., Die antike Musik (enthalten in dessen gesammelten Aufsätzen. 1. Bd.) Berlin, 1884.

Blanchini, Fr., de tribus generibus instrumentorum musical. veterum organicae. C. 8 tabb. aen. Romae, 1742.

Meibom, M., Auctores antiquae musicae septem. Graece et latine. M. Meibomius restituit ac notis explicavit. 2 Voll. Elzevir, 1652.

Aristoxenus, harmonische Fragmente, griechisch und deutsch mit krit. und exeg. Kommentar herausgegeben von *Marquard*. Berlin, 1868.

Fortlage und Weifsenborn, Musik, Rhythmik und Metrik Altgriechenlands. Auszug aus Ersch und Gruber.

Kirchhoff, Chr., die orchestische Eurythmie der Griechen. Altona, 1773.

Salette, P. de la, considerations s. l. systèmes de la musique anc. et mod. et s. la genre enharmonique des Grecs. 2 vols. Paris, 1810.

Trinkler, die Lehre von der Harmonik und Melopöie der griechischen Musik. Posen, 1824.

Jan, Carl v., die Tonarten der alten Griechen. Leipzig, 1878.

Mosche, K., die Musik des griechischen Altertums, als Vorbild für die Musik unserer Zeit. Lübeck, 1848.

Alardi, L., de veterum musica lib. sing. Acc. Pselli musica gr. et lat. Schleusingae, 1636.

Aristoxeni harmonicorum elementorum lib. III; Cl. Ptolemaei harmonicorum s. de musica lib. III; Aristotelis de objecto auditus fragmentum ex Porphyrii commentariis. Omnia nunc pr. lat. conscr. et ed. ab A. *Gogavino*. Venetiis, 1562.

Boethius. — Haec sunt opera Boetii: quae in hoc volumine continentur etc. — Venetiis, 1492.

Boethius. — Arithmetica, geometria, et musica. Venetiis, 1492.

Philodemus, de musica. (Herculanensium voluminum tom. I.) Cum tabb. aen. Fol. Neapoli, 1793, cart. Mit vollem in Kupfer gestochenen Faksimile des Papyrus.

Sacchi, G., della natura e perfezione della antica musica de' Greci e della utilità che ci potremmo noi promettere dalla nostra applicandola seconda il lora esempio alla educazione de' giovani. Milano, 1778.

Brever, H. A., De musicis Panathenaeorum certaminibus. Bonnae, 1865.

Burney, K., Abhandlung über die Musik der Alten. Aus dem Englischen mit Anmerkungen von *Eschenburg*. Leipzig, 1781.

Carcano, A., Considerazioni sulla musica antica. Roma, 1842.

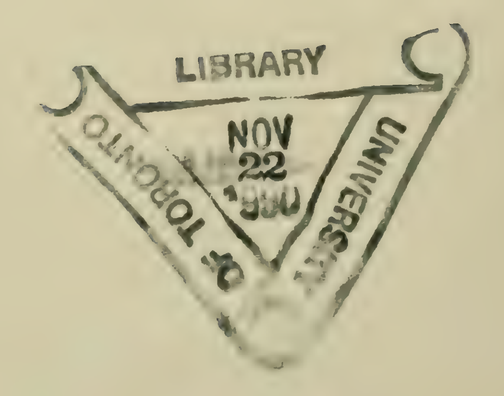
Hoffmann, C. J., Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen. Berlin, 1832.

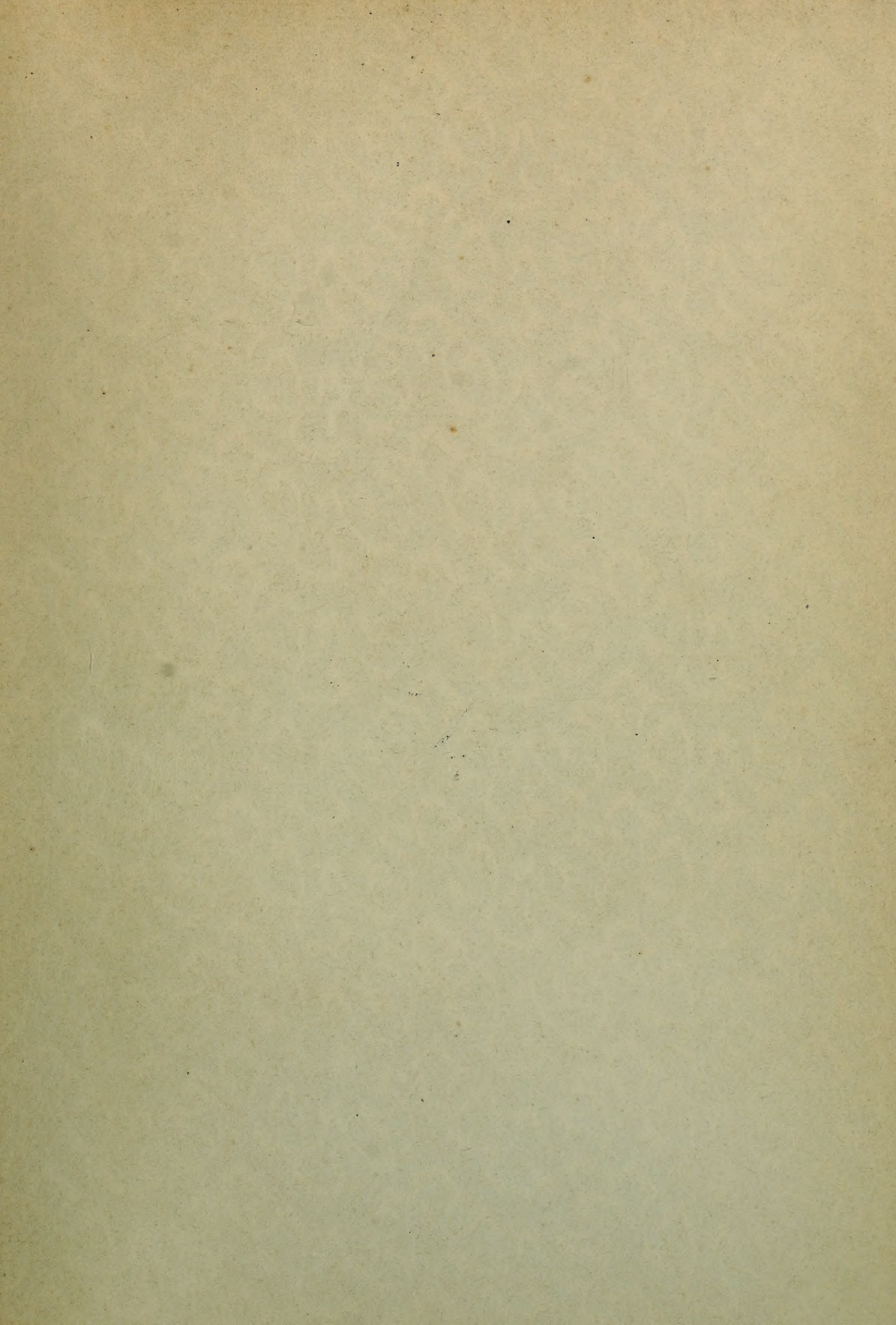
Instruments de musique des anciens. 16 planches. De l'encyclopédie de Diderot. Paris.

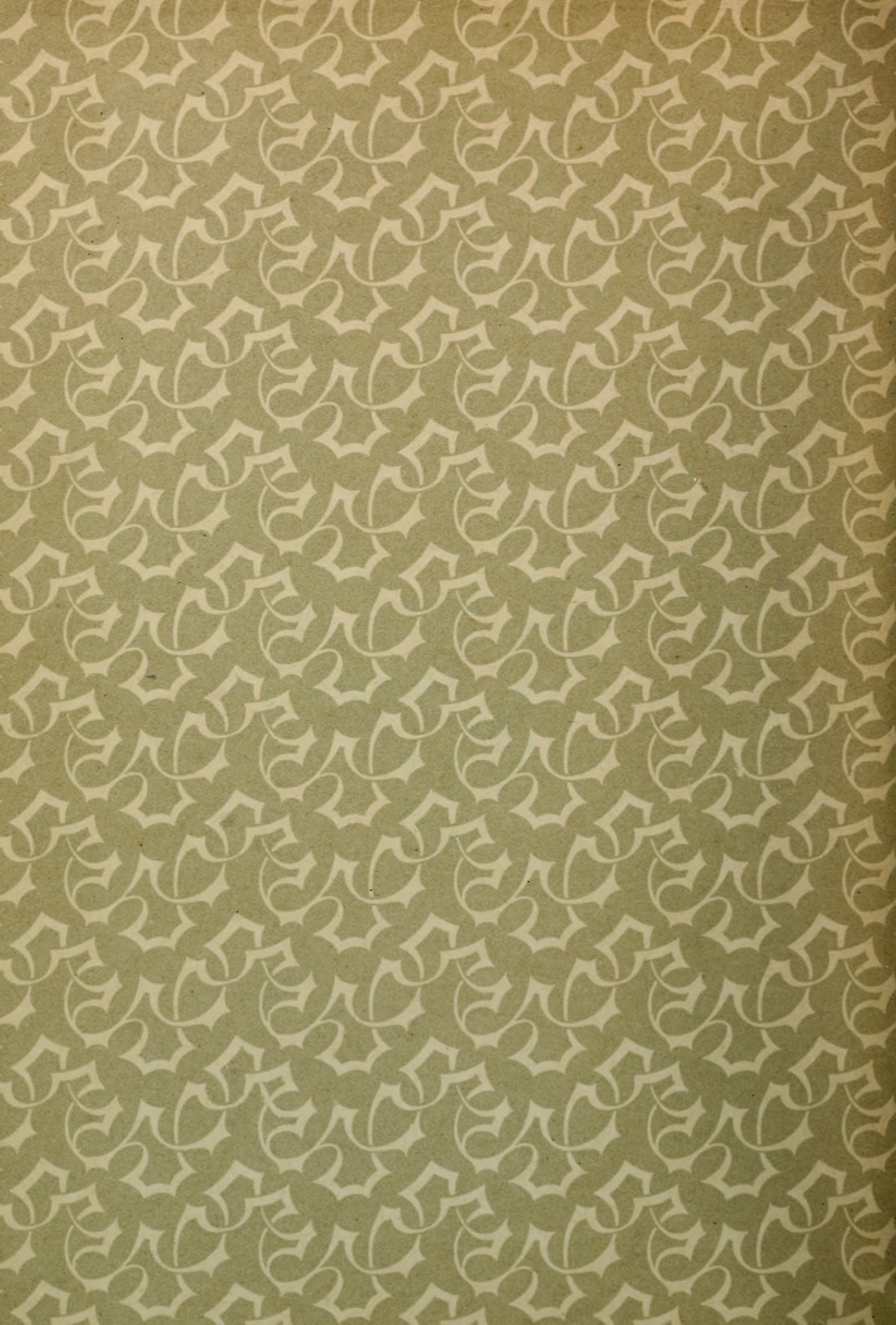
Wichmann, H., Über Gevaerts histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Berlin, 1876.

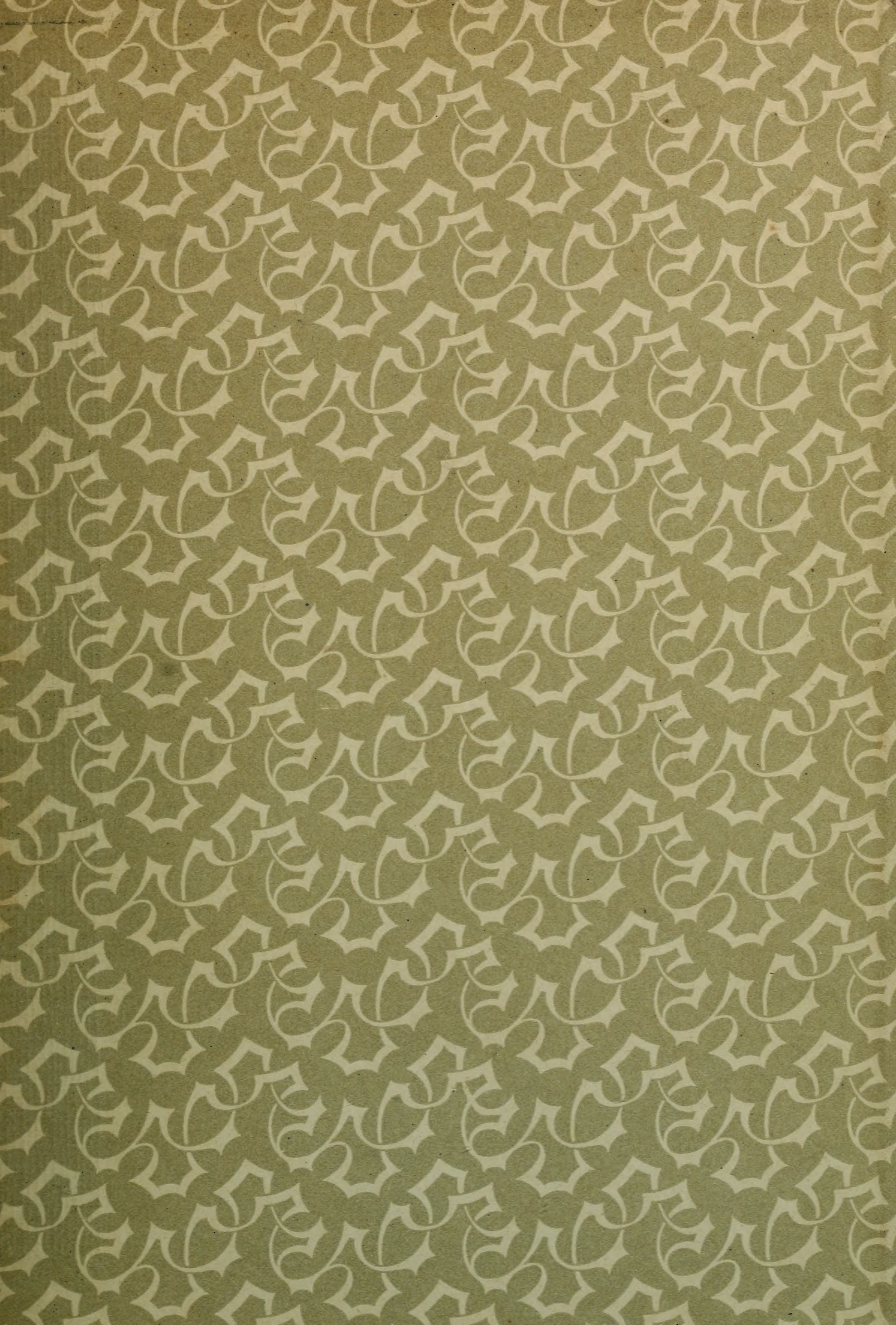
Pfeiffer, A. F., Über die Musik der alten Hebräer. Erlangen, 1779.
Til, Sal. v., Digt-, Sang en Speel-Konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen. Dordrecht, 1706.
Til, Sal. v., Alle de vyf boeken der psalmen, van David, Asaph en andere, begryende d. snaar-liederen. Utrecht, 1711.
Jan, C. v., Die griechischen Saiteninstrumente. Programm Saargemünd, 1882.
Lauth., Über altägyptische Musik. Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften, München, 5. Juli 1873.
Sommerbrodt, J., Das altgriechische Theater. Berlin.
Gevaert, M. F. A., Histoire e théorie de la musique de l'antiquité. 2 vols.
Alfred-Croiset, M., La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec. Paris, 1895.
Maurice Emanuel, M., La danse grecque antique. Paris, 1896.
Combarieu, Jules, M., Théorie du rhythme dans la composition moderne, d'âpres la doctrine antique. Paris, 1897.
Goblot, Edm., De musicae apud veteres cum philosophia conjunctione. (Pariser Dissertation), 1898.
Albert, H., Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1900.
Jan, C., Musici scriptores Graeci recognovit, prooemiis et indice instruxit C. Jan. Supplementum: Melodiarum relequiae. Leipzig.
Alardus, L., De veterum musica. Schleusingen, 1636.

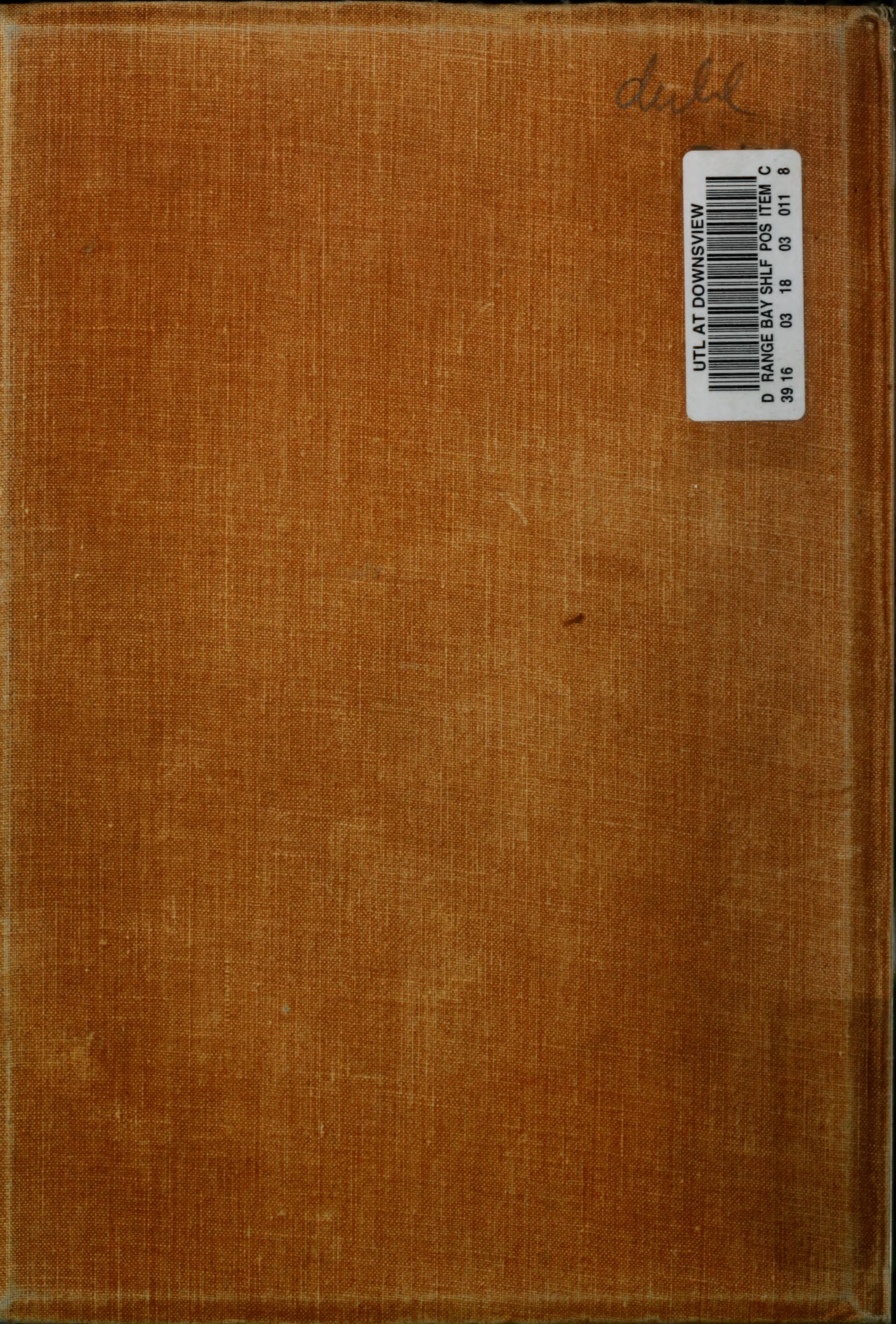



LIBRARY
NOV
22
UNIVERSITY
OF TORONTO








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 03 18 03 011 8